

عبدالله الجابر ورطة التنوير

فقدت الكويت قبل أيام الشيخ عبدالله الجابر الصباح، الذي توفي بعد عمر مديد حافل بالعطاء والإنجازات التي خلدت ذكره باعتباره واحدا من رجال التنوير الذين أسهموا في بناء نهضة تعليمية وثقافية.

والشيخ عبد الله الجابر حاضر في ذاكرة أجيال عديدة من أبناء الكويت، عرفوه فارسا مقدما في ميادين القتال وصاحب فراسة في الأنساب، ومستودعا لتاريخ الكويت الحديث، لذا كان مرجعا للباحثين والدارسين المعنيين بتاريخ الكويت.

تولى في حياته عدة مسئوليات، كان آخرها رئاسة دائرة المعارف وبقيادته عمل كوكبة من رجالات البلاد في بناء نهضة تعليمية وثقافية منذ الخمسينيات، تسارعت وتيرتها بعد الاستقلال عام ١٩٦١ ضمن نهضة شاملة في مختلف القطاعات، بُنيت المدارس الحديثة التي تلبي الاحتياجات لعقود قادمة، واستقدمت البعثات التعليمية من مختلف الأقطار العربية، ووضعت المناهج الدراسية الطموحة. ووفرت مختلف الإمكانيات للتعليم الحديث. بل تعدى دور المدرسة تعليم الأبناء وتربيتهم، فأسهمت في محو أمية الآباء والأمهات وغدت مركز إشعاع حضاري، حيث تعقد الندوات الثقافية وتقام الأمسيات الأدبية.

واحتل النشاط المدرسي مكانة مرموقة من اهتمامات المدرسة باعتباره وسيلة مهمة لبناء شخصية الطالب.

ولعبد الله الجابر إسهام واضح في الحركة الثقافية حيث كان أحد مؤسسي النادي الأدبي في العشرينيات الذي كان نواة للرابطة الأدبية التي تحولت فيما بعد إلى رابطة الأدباء عام ١٩٦٤.

وفي عهده استضافت الكويت المؤتمر العام للأدباء والكتاب العرب عام ١٩٥٨.

تميز في قيادته للعمل التعليمي والثقافي بالمرونة ومنح الصلاحية للمعاونين، مما جعلهم ينطلقون في العمل بكل حرية، فأبرعوا وقدموا لوطنهم خدمات جليلة لا تنسى.

كان عبدالله الجابر نموذجا للقيادي الناجح المتفهم لرسالته مما جعله يحتل مكانة مرموقة بين رجال التنوير الذين نعز بهم ونفخر. ونتمنى أن نحظى بالكثير من أمثالهم بين أبناء الجيل الجديد.



ظهر في الصف الأمامي، من اليمين: سليمان الفاضل، سرحان زيد السرحان، محمد سليمان العتيبي، عبدالمحسن السيد محمد، عبدالله الفلاح، محمد البراك، محمد السيد عمر.

وفي الصف الثاني: خالد النقيب، سعد المانع، الشيخ عبدالله الجابر الصباح، خالد أحمد المشاري، حجي جاسم الحجري.

وفي الصف الثالث: عبدالرحمن اسحق، سعدون الجاسم اليعقوب، عبدالله زيد الخالد، عبدالحميد الصانع، جاسم الجابر الفاضل، أحمد السكوني (وهو ليس عضواً في النادي).



نظرية التأثير في التراث النقدي الأدبي عند العرب

• د. تامر سلوم

أستاذ النقد الأدبي والبلاغة بجامعة
الملك فيصل كلية التربية

تطرح نظرية (التأثير) سؤالاً مهماً هو: من الذي يحكم على قيمة النص بصفة عامة؟ وهل القيمة الجمالية في العمل الفني قيمة ثابتة تكمن في العمل ذاته أم أنها قيمة نسبية تعتمد على نوعية استقبال المتلقي، وما معنى ذلك؟ والإجابة على هذا السؤال لا يختلف فيه اثنان. فالذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له. وهذا يعني أن القارئ شريك للمبدع أو المؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع لأن النص لم يكتب إلا من أجله، وليس غريباً أن نقول إن الاستجابة الجمالية إنما هي استجابة لاعتقالية، ولا أدل على ذلك من أننا نستطيع أن ندرك معاني العظمة والشموخ في نص شعري ما دون أن نمارس أي نقد لغوي واع له. صحيح أن الثقافة اللغوية تعمق تذوقنا للنص، ولكن استجابتنا الأولى الخالصة البريئة من النظر تمثل جزءاً أساسياً ومهماً في معنى لقاء الإنسان بالفن وقيّمته.

ونظرية (التأثير) شأنها شأن المناهج النقدية الحديثة كلها مبنية على طريقة تعامل القارئ مع النص، لكنها تختلف عنها في أمور جوهرية فبينما نجد النظريات النقدية الحديثة تبحث عن منهج لاستقبال القارئ لنص تبناه القارئ من قبل أن يشرع في عملية القراءة، نجد أن نظرية (التأثير) لا تهتم إلا بعملية القراءة دون الاهتمام بمنهج مسبق، على أساس أن تحقيق النص لا يتم إلا من خلال حركة القراءة الواعية التي تتفاعل مع لغة النص تفاعلاً كلياً، وتتحرك معها، ولا تحيد عنها من البداية إلى النهاية.

المبني بناءً جديداً، فإن هذا يشير إلى إخفاق في الأداء، وعندئذ تعطل حركة التفاعل بين القارئ والنص، إذ إن اللغة لا تنقل إليه شيئاً أبعد من السطح.

وبعبارة ثانية إن العمل الأدبي في نظرية التأثير ليس له وجود إلا عندما يتحقق، وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ. ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل هو العمل الأدبي نفسه. وهذا الواقع المشكل في النص الأدبي لا وجود له في الواقع. وعندئذ تنصب عملية القراءة على كيفية معالجة هذا التشكيل المحول منالواقع، وتتحرك على مستويات مختلفة من الواقع: واقع الحياة، وواقع النص، وواقع القارئ، ثم أخيراً واقع جديد لا يتكون إلا من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارئ.

ونظرية التأثير تلغي الثنائية بين الذات والموضوع، ليحل محلها التأثير الجمالي الذي ينجم عن التداخل بل الالتحام بينهما. ولهذا فإن نظرية التأثير لا تريد للقارئ أن يبتعد عن النص بحال من الأحوال، وهي تلغي تثبيت المعنى، أو حتى التوقف للربط بين النص والواقع المعيش، وإنما تدور العملية، من أولها إلى آخرها، بين بعدين بعد فني وبعد جمالي (١).

أما الفني فيشير إلى النص كما أبدعه المؤلف، وأما الجمالي فيشير إلى التحقق الذي أنجزه القارئ. وعن هذا الاستقطاب يلزم أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون مطابقاً تمام المطابقة للنص (أو في هوية تامة مع النص) أو لتحقيق النص، وإنما يقع في واقع الأمر في منتصف الطريق بين الاثنين. فالعمل الأدبي شيء أكثر من النص، لأن النص لا تشيع فيه

وبعبارة أخرى فإن الاتجاهات النقدية الأخرى تنظر إلى العلاقة بين النص والقارئ بوصفها علاقة تسير في اتجاه واحد، من النص إلى القارئ. وتتم عملية الاستقبال عندما يفك القارئ شفرات النص، وفقاً لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة، مثل الاتجاه البنيوي، أو السيميولوجي، أو الاجتماعي، أو غير ذلك من المناهج. أما نظرية التأثير فتري أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص. فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعاداً جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص. وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي، وتتلاقى وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها، لا من حيث إن النص قد استقبل، بل من حيث

إنه قد أثر في القارئ، وتأثر به على حد سواء. ولهذا فإن أصحاب هذه النظرية لا يسمون نظريتهم نظرية الاستقبال بل يسمونها نظرية التأثير والاتصال.

والحقيقة وفقاً لنظرية التأثير والاتصال نسبية وهي لا تكون إلا عندما يدخل الإنسان في علاقات مع الأشياء. وعلى هذا النحو لا تتمثل حقيقة العمل الأدبي إلا من خلال تداخل القارئ مع النص. بل إن المبدع نفسه لا يهتم أن يقرر حقيقة ما في عمله، كما أنه لا يعنى بتجميع حقائق من العالم الخارجي، بل إنه يقوم بخلق عمل ينتزع فيه الكلمات من عالم المحسوسات مجسمة في نسيج عالم خيالي مصنوع ومحكم الربط والبناء، ومهيأ لأن يستكمل على نحو خاص لدى كل قارئ، بل عند كل قراءة للقارئ الفرد. فإذا أخفقت الكلمات في تكوين هذا العالم

الحياة إلا إذا تحقق. وفضلا عن ذلك فإن التحقق ليس مستقلا بحال من الأحوال عن الاستعداد الفردي للقارئ، وإن كان هذا الاستعداد بدوره يتأثر بالنماذج المختلفة للنص. والتقاء النص والقارئ هو الذي يخرج العمل الأدبي إلى الوجود. وهذا التلاقي لا يمكن أبداً تحديده على وجه الدقة، ولكنه ينبغي أن يظل تقديرية دائماً، إذ إنه لا يمكن أن يتطابق مع واقع النص، أو مع الاستعداد الفردي للقارئ. (٢).

إن المعنى في النص الأدبي، من وجهة نظر هذه النظرية، لا يتكون من موضوع محدد، بل هو في حد ذاته عملية مستمرة ومصاحبة لتجربة القارئ المتطورة مع تطور النص. وهي عملية لا يمكن للقارئ الفرد أن يقطع بنتائجها، ذلك أن تفسيره للنص ليس سوى مظهر لتفسير جماعي للنص، لأن المعنى لا يرتبط بشيء حقيقي، بل بمشكلة توضع في محاور مختلفة. وبناء على هذا فإن القارئ لا يبحث عن معنى بل عن تفسير موجه للمعنى. ولكي يصل القارئ إلى مرحلة التفسير فإنه يجري عمليتين أساسيتين، العملية الأولى هي صياغة المعنى في إطار تكوين، والعملية الثانية هي تحويل المعنى إلى أفكار تقبل المحاور، كما لو كان المعنى غير محدد وواضح في ذاته. وبذلك نقرب من جوهر العملية الجمالية، التي تتولد في القارئ إثر انغماسه الشعوري والفكري فيما يبدو أنه مشكلة، فالحس الجمالي في النهاية هو محاولة لأسر ما له خصائص تحل على النظر فيها، وغير كاشفة عن نفسها.

ومعنى هذا أن وظيفة النص الأدبي تقوم على جانبين أساسيين، جانب فني خاص بالمؤلف، وجانب جمالي تولده

عملية القراءة. وبهذا يكون العمل الأدبي أكبر من النص في حد ذاته، لأن النص لا تدب فيه الحياة إلا إذا تحقق، كما أن عملية تحقيق النص لا تتم إلا إذا أحيل النص إلى حركة، عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها للقارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك. وهنا تصر نظرية التأثير على أنه كما أن للنص بناء، فإن القراءة لها بناء كذلك، يقف موازيا لبناء النص ومتحاورا معه.

ولكن من القارئ الذي تعنيه نظرية التأثير والاتصال؟ إن القارئ من وجهة هذه النظرية، ليس له وجود في الواقع، وإنما هو قارئ ضمني، يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي ومن ثم فهو قارئ ذو قدرات خيالية، شأنه شأن النص. وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل بوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص، باحثاً عن بناء، ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له.

إن هذا القارئ ليس من نمط القراء الذين يكتفون برود الفعل ذات القيمة المتوسطة، بل هو قارئ منغمس في النص، لا ينتزع نفسه منه لكي يبحث عن بديله الواقعي: وهو ليس القارئ الذي يعرض على النص ببناء من الخارج، أو يبحث عن البديل الواقعي لعلاماته، بل هو قارئ يعيش عملية الصنعة الخيالية للنص من أولها إلى آخرها. وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللغوية للنص الذي يقرأه، وعندما ينتهي من قراءة النص يكون قد حقق ما تطلبه القراءة الظاهرية. أي أن الأنا المفكرة، لا

تكون إلا عندما تدخل دخولا فعلياً في علاقات وارتباطات مع اللغة وحركتها. على أنه بقدر ما تشترط هذه الشروط في القارئ، فإن النص الأدبي الذي يتعامل معه القارئ على هذا النحو، لا بد أن يشترط فيه كذلك أن يكون ممثلاً لمنظور الواقع بكل تفاعلاته. ولا يمكن لهذا المنظور أن يتجلى بفرديته إلا من خلال بناء محكم، ولغة لا تسعى إلى تثبيت الأشياء والحكم عليها، بل تقترب منها دون أن تمسها، وأن تضيف عليها على الدوام طابع الاحتمال. وبهذا لا يستهلك النص نفسه، كما أنه يقدم للقارئ مفاتيح الإشارة ويأسره في حركته بحيث لا يغيب عنه منظوره بوصفه الوجه الآخر للحياة، الذي لم يوجد قط من قبل (٣).

وهذه الخصائص نجدها عبر أكثر من مدخل في تراثنا النقدي والبلاغي. نجدها في المدرسة المؤلفة من صنّاع الأدب كتاباً وشعراء، والمشغوفين بالتذوق في ذاته بغض النظر عن كل عناية أخرى خارجية. وهي مدرسة تفتقر عن المدرسة المؤلفة من الأصوليين والمناطقية وعلماء الكلام الذين احتفلوا بالقواعد والأساليب المحددة، وكانت تحكم في الأدب بمقياس عقلي بحت، أو كان أصحابها ينظرون إلى التعبير الأدبي نظرتهم إلى التعبير المنطقي. على حين جعلت المدرسة الأولى (مدرسة الكتاب والشعراء) النقد يتأسس على مبدأ السماع (المؤثر). وقد اقتضت هذه الجمالية الاحتكام إلى الوجدان والحس، وتأثير النص الأدبي في قارئه أو مستمعه، وإلى ما يجده القارئ من نفسه وما يحس في ذاته إذا ما خالجه الخاطرة، كحديثهم عن التشويق، وطلب الإصغاء فالاحتفال بالآثر العاطفي أو قوة الجذب

في التجربة الفنية أهم عنصر فيها، والاهتمام بالانفعال النفسي هو مدار الحكم الجمالي، ذلك أن وظيفة الفن - ومنه الشعر - في حياة الناس كما يقولون هي اكتساب المشاعر الدقيقة (٤) وفي هذا ما يوضح التوافق العميق بين قيم الكلام الصوتية في الشعر الجاهلي، ومضموناته العاطفية والانفعالية. وكيف أن فرداة الشاعر لم تكن فيما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه، وكيف أن حظه من التفرد وبالتالي من إعجاب السامع، كان تابعا لمدى ابتكاره المتميز في هذه الطريقة. والحق أنه كان لموهبة الإنشاد أهمية قصوى في امتلاك السمع، أي في الجذب والتأثير. خصوصاً أن السمع للجاهلي أصل في وعي الكلام وفي الطرب. فهو، كما يعبر ابن خلدون «أب للملكات اللسانية».

وطبيعي، في هذا المنظور، أن يعمق التأثير ويحسن، بقدر ما يحسن الإنشاء (٥). لقد نظر إلى الشعر، نقدياً، عبر معيار التأثير المطرب، وبنيت الشعرية على جمالية الإسماع والإطراب فالشاعر الجاهلي لم يكن ينشئ الشعر لنفسه بل لغيره - لمن يسمعه - لكي يتأثر به. ومن هنا كانت تقاس شاعرية الشاعر بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع. ومن هنا لم تكن المزية الشعرية فيما يقوله الشاعر أو فيما يثبته، وإنما كانت في «طريقة الإثبات»، كما يعبر الجرجاني (دلائل الإعجاز، ص ٤٨٥). وتكمن شعرية هذه الطريقة، في مدى تأثيرها على السامع (٦).

والحق أن نظرية التأثير تعتمد على العواطف الخاصة للقارئ باعتبارها أساساً جذرياً في عملية القراءة أو العملية النقدية، هذه العواطف وليدة التعاطف مع النص والخضوع له خضوعاً يشعر معه

القارىء وكأنه ثمل بما اهتزت به نفسه من النص.

إن القارىء يهتز للعمل الأدبي أو ينفعل به، وهو أثناء القراءة يحاول أن يصف انفعاله أو يحدده وأن يحاول أن يقتنص ملامح هذه الهزة التي اهتز معها، وهو يطالع العمل الأدبي محاولا بذلك، أن يعبر عما أثاره العمل الأدبي في نفسه من انفعال، بحيث يكون نقده دائما وصفا للتأثير النفسي الذي تحدثه القراءة (٧).

والقاضي الجرجاني ناقد تأثري انطباعي يكشف عن تأثيرته عندما يأخذ في البحث عن الخاصية الجمالية للشعر العربي الذي يثيره. وهو يعلن تأثيرته وانطباعيته عندما يحاول إعادة تكوين النصوص الشعرية في نفسه، فيجاوز السطح إلى العمق بحثا عن الجذور الوجدانية المستبطنة للظاهر الذي تراه العيون. فالشعر العالي عنده هو ما لا يحجبه عن القلب شيء. وفي هذا الضوء كان القاضي الجرجاني يلح على (الصبوة) والارتياح) و(موقع اللفظ الرشيق من القلب)، وكلها ارتباطات تطلق العنان لانفعالات القارىء الخلاقة وتتحدث عن تمثيل الشعور وتمثيل العواطف، فأحاسيس القارىء وانفعالاته هي كل شيء، وعليها يتوقف اكتمال التأمل الجمالي ونجاحه، وليس الشعر إلا مرآة لقلبه، ومظهرها من مظاهر نفسه، ولوحة ارتسمت على لوح صدره، وانتقشت في وجدانه. ولذلك يقول القاضي الجرجاني في الوساطة (وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذي الرمة في القدماء، والبحري في المتأخرين، وتتبع نسيب ميمى العرب، ومتغزلي أهل الحجاز، كعمر، وكثير، وجميل

ونصيب، واضرابهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا، وأفصح لفظا وسبكا، ثم انظروا حكم وأنصف، ودعني من قولك: «هل زاد علي كذا!» و«هل قال إلا ما قاله فلان!» فإن روعة اللفظة تسبق بك إلى الحكم (٨).

ثم يعود القاضي الجرجاني ليؤكد الأمر نفسه في حديثه عن السهل الممتنع من شعر البحري حيث يقول: «ومتى أردت أن تعرف ذلك عيانا، وتستثبتة مواجهة، فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضل ما بين السطح المنقاد والعصي المستكره فاعمد إلى شعر البحري، ودع ما يصدر به الاختيار، ويعد في أول مراتب الجودة، ويتبين فيه أثر الاحتفال، وعليك بما قاله عن غفو خاطره، وأول فكرته، كقوله:

ألام على هواك وليس عدلا
إذا أحببت مثلك أن ألاما
أعيدي في نظرة مستثيب
توخي الأجر أو كره الأثاما
تري كبدا مخرقة وعينا
مؤرقة وقلبا مستهما
تناءت دار علوة بعد قرب
فهل ركب يبلغها السلاما
وجدد طيفها عتبا علينا
فما يعتادنا إلا لماما
وربت ليلة قد بت أسقي
بعينها وكفيها المداما
قطعنا الليل لثما واعتناقا
وأقنيناه ضما والتزاما
وقوله:

أصفيك أقصى الود غير مقل
إن كان أقصى الود عندك ينفع
وأراك أحسن من أراه وإن بدا
منك الصدود وبان وصلك أجمع

يعتادني طربي إليك فيغتلي
وجدي ويدعوني هواك فاتبع
كلفا بحبك مولعا ويسرني
أني امرؤ كلف بحبك مولع

وقوله:

ردي على المشتاق بعض رقاده
أو فاشركيه في اتصال سهاده
أسهرته حتى إذا هجر الكرى
خليت عنه ونمت عن إسعاده
وقسا فؤادك أن يلين للووعة
باتت تقلقل في صميم فؤاده
ولقد عززت فهان طوعا للهوى
وجنبته فرأيت ذل قياده
من منصفى من ظالم ملكته
ودي ولم أملك عسر وداده
ما كنت أعرف غير سالف وده
فبليت بعد صدوده ببعاده

وقوله:

أجذك ما ينفك يسري لزيئبا
خيال إذا أب الظلام تأوبا
سرى من أعالي الشام يجلبه الكرى
هبوب نسيم الروض تجلبه الصبا
وما زارني إلا ولهت صباة
إليه والإقلت: أهلا ومرحبا
وليلتنا بالجزع بات مساعفا
يريني أناة الخطو ناعمة الصبا
أضرت بضوء البدر، والبدر طالع
وقامت مقام البدر لما تغيبا
ولو كان حقا ما أتاه لأطفأت
غليلا ولا فتكت أسيرا معذبا
علمتك إن منيت منيت موعدا
جهاما وإن أبرقت أبرقت خلبا
وكنت أرى أن الصدود الذي مضى
دللا فما إن كان إلا تجنبا
فوا أسفي حتام أسأل مانعا
وأمن خوانا وأعتب مذنبا

سأثني فؤادي عنك أو أتبع الهوى
إليك إن استعفى فؤادي أو أبى

ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده
«وتفقد ما يتداخلك من الارتياح،
ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر
صبوة إن كان لك تراها ممثلة لضميرك،
ومصورة تلقاء ناظر» (٩).

ولو مضينا مع القاضي الجرجاني في
تأكيد البائع للقلب والذوق، قلنا إن
القارئ لا يطلب من الشاعر شيئا
يتجاوز عالمه الخاص، ولا يريد منه أن
يلغي ذاتيته أو أن يتخلى عنها هونا، بل
على العكس يسعى القارئ إلى أن يتوسل
بالنص الذي يقدمه الشاعر ليسبح في
أجواء العواطف وليفتح بنفسه ولنفسه
وبواسطة نص هو مثير ذاتي فحسب،
أبوابا من الحس والشعور، والانطباعات
الذاتية المتقلبة المتموجة.

والواقع أن هذه التأثرية تبدو مفهومة
في ظل نظرية (الشعر بلاغة) وكلمة
(بلاغة) تبين الأثر الانفعالي في (توصيل)
المعنى.

البلاغة تعني أن لدينا معنى يراد إبلاغه
أو أدائه أو نقله من المتكلم إلى السامع.
فالمسألة الأدبية إذا تختصر اختصارا
شديدا في هذا الإبلاغ أو أداء شيء وجد من
قبل. وفي هذا الضوء ذهب عمرو بن عبيد
في تعريفه للبلاغة بأنها القول البليغ، وأنها
القدرة على تخير اللفظ في حسن
الإفهام (١٠) وفي هذا الضوء أيضا نفهم
تعريف العتابي للبلاغة. فقد ذهب إلى أن
كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا
حبسة ولا استعانة فهو بليغ، فإن أردت
اللسان الذي يروق الألسنة ويفوق كل
خطيب، فإظهار ما غمض من الحق،
وتصوير الباطل في صورة الحق (١١).

الشعر بلاغة هذا ما يقوله غير واحد من البلاغيين. ونحن نعرف في نظرية (الشعر بلاغة) أن عملية (الاتصال) لا تتم إلا تحت وطأة الانفعال بالنصوص، أو التأثير الوجداني بها.

إننا نعود في هذا السياق مرة أخرى إلى نفس القارئ وإلى عواطفه، وأهوائه وعوالمه الداخلية، واكتشاف منابعه التي توجه إليه الشعر، ومن هنا كانت عبارة الجاحظ المشهورة: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والأعجمي والقروي والبدوي.. وإنما الشعر صياغة وجنس من التصوير». الجاحظ يقول إن هناك صياغة معينة أو تصورا خاصا يصح أن نسميه تصورا شاعريا، ونستطيع أن نقول إن إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة أو بيان يعتبر ترجمة لكلمة الجاحظ المشهورة.

وكان الجاحظ يعني أن إلهام المعنى لا بد أن يكون إلهاما مؤثرا. وهذا واضح في كتاب (الموازنة). المعنى مكشوف. هذه عبارة الأمدي في الموازنة وهي ترديد لعبارة الجاحظ المعاني مطروحة في الطريق، ويأتي ما نسميه حسن التأليف وروعة اللفظ فيريد المعنى المكشوف بهاء أو رونقا أو يجعل تأثرنا بها أشد وأقوى.

وفي هذا الضوء يحدد (الرماني) (توفي سنة ٣٧٤هـ) في كتابه «النكت في إعجاز القرآن»، البلاغة تحديدا يختلف عن تحديداتها السابقة، وذلك استنادا إلى النص القرآني، فيرى أنها ليست في مجرد إلهام المعنى، وإنما هي «إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ» (١٢) جامعا في هذا التحديد بين حدي البلاغة: أثرها في النفس، وأسلوبها. ويدرس الصورة البيانية

وطرق أدائها، واللفظ وطرق نظمها، والفواصل التي يعرفها بأنها «حروف مشاكلة في المقاطع توجب حسن الفهم للمعاني». ويخلص إلى وضع معيار عميق لجمالية النص، قائلا إن النص الجميل هو «ما تذهب فيه النفس كل مذهب»، أي أنه، في لغتنا النقدية الحديثة، النص الاحتمالي - المتعدد المعاني (١٣).

هذا التأكيد البالغ على (الوجدان) أو (القلب) يقودنا في هذا السياق إلى منظور محدد للحكم الجمالي يميز قارئاً من قارئ، ويرفع قارئاً على قارئ. والقارئ الخلاق من هذا المنظور هو الذي يتميز بعمق انفعاله وقوة عواطفه. إن هذا العمق وتلك القوة سمة القراءة الخلاقية. ذلك لأن القارئ لا يبصر في النفوس فحسب، بل تثير النصوص أعماق ما فيه، فتؤرقه وتوقظ الحياة فيه وتدفعه للتعبير عما لا سلطان له فوقه.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد ذهب في دلائله إلى أن المولى في فهم النص على الذوق والإحساس الروحاني. وما يعرض في نفس السامع من (الاهتزاز) (الأريحية) فالمازاي التي تحتاج إلى أن تعلمهم مكانها، وتصور لهم شأنها، أمور خفية، ومعان روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علما بها، حتى يكون مهيباً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، وممن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء، وممن إذا أنشدته قوله:

لي منك ما للناس كلهم

نظر وتسليم على الطرق

وقول البحرري:

وساستقل لك الدموع صباية
ولو أن دجلة لي عليك دموع

وقوله:

رأت مكناث الشيب فابتسمت لها
وقالت نجوم لو طلعن بأسعد

وقول أبي نواس:

ركب تساقوا على الأكوار بينهم
كأس الكرى فانتشى المسقي والساقى
كان أعناقهم والنوم واضعها
على المناكب لم تعمد بأعناق

وقوله:

يا صاحبي عصيت مصطحبا
وغدوت للذات مطرحا
فتزودوا مني محادثة
حذر العصا لم يبق لي مرحا

وقول اسماعيل بن يسار:

حتى إذا الصبح بدا ضوءه
وغابت الجوزاء والمرزم
خرجت والوطف خفي كما
ينساب من مكنه الأرقم

أنق هنا وأخذته الأريحية عندها،
وعرف لطف موقع الحذف والتنكير في
قوله «نظر وتسليم على الطرق» وما في
قول البحرري: لي عليك دموع: من شبه
السحر، وإن ذلك من أجل تقديم «لي»
على «عليك» ثم تنكير الدموع، وعرف
كذلك شرف قوله «وقالت نجوم لو
طلعن بأسعد» وعلو طبقته، ودقة
صنعه (١٤).

وفي الجوانب الأولى من الدلائل يعنى
عبد القاهر بالمعاني النفسية والوجدانية

لطريقة الصياغة والتعبير وكيف
تستولي على هوى النفس، وتنال الحظ
الأوفر من ميل القلوب إليها (١٥)،
ومتى تروق وتؤنس، وتثقل وتوحش،
وتسر وتبهج، وتتغص وتكدر (١٦).

وهذه الحساسية التي تطفى على
عبدالقاهر أو تخلقها النصوص في نفسه
يمكن تحديدها بأنها طريقة في احتضان
العالم وأشياءه. وكان عبدالقاهر إذ
يبتعد عن النص يصبح في رؤيته وفهمه
له أكثر سعة وعمقا، كذلك رؤيته وفهمه
لبنية الكلام الشعري يصيران أكثر
إحاطة ودقة. لذلك حين يبدي إعجابه
بنصوص شعرية ذات أهمية خاصة
عنده يتجاوز السلفية البلاغية والنقدية
عائدا إلى مناخ الانفعالات النفسية
مرتبطا بهديرها وأغوارها، بأصدافها
وتموجها، بشواطئها وأبعادها.

من هنا تكثر في (دلائل الإعجاز)
عبارات مثل: (الرونق، والطلاوة،
والحسن، والحلاوة، والفضل، والمزية،
واللطف، والخلاصة) أو عبارات مثل:
(حركات الأريحية، والاهتزاز في النفس)
و(انظر إلى موضع «كذا» وإلى «مكانه»
و(موقعه) وتأمل حاله).

يقول عبد القاهر: واعلم أن من الكلام
ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن
كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم
بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين
كقول الشاعر:

تمانا لقيانا بقوم
تخال بياض لأهمم السرابا
فقد لافيتنا فرأيت حربا
عوانا تمنع الشيخ الشرابا

انظر إلى موضع الفاء في قوله «فقد
لافتينا فرأيت حربا».

ومثل قول العباس بن الأحنف:

قالوا خراسان أقصى ما يراد بنا
ثم القفول فقد جئنا خراسانا

انظر إلى موضع الفاء و«ثم» قبلها.
ومثل قول ابن الدمينه:

أبيني أفي يمني يديك جعلتني
فأفرح أم صيرتني في شمالك
أبيت كأني بين شقين من عصا
حذار الردى أو خيف من زيالك
تعاللت كي أشجى وما بك علة
تريدين قتلي قد ظفرت بذلك

انظر إلى الفصل والاستئناف في قوله
«تريدين قتلي قد ظفرت بذلك» ومثل قول
أبي حفص الشطرنجي وقاله على لسان
عليه أخت الرشيد وقد كان الرشيد عتب
عليها:

لو كان يمنع حسن الفعل صاحبه
من أن يكون له ذنب إلى أحد
كانت عليه أبرأ الناس كلهم
من أن تكافأ بسوء آخر الأبد
ما أعجب الشيء ترجوه فترحمه
قد كنت أحسب أنني قد ملأت يدي

انظر إلى قوله: قد كنت أحسب. وإلى
مكان هذا الاستئناف ومثل قول أبي
داود:

ولقد أغتدي يدافع ركني
أحوذي ذو ميعة إضريح
سلهبيب شرجب كأن رماحا
حملته وفي السراة دموع

انظر إلى التنكير في قوله «كأن رماحا»
ومثل قول ابن البواب:
أتيتك عائدا بك منك
لما أمامي ضاقت الحيل

وصيرني هـواك وبني
لحيني يضرب المثل
فإن سلمت لكم نفسي
فما لاقيته جلال
وإن قتل الهوى رجلا
فإنني ذلك الرجل

انظر إلى الإشارة والتعريف في قوله:
فإنني ذلك الرجل. ومثل قول عبد الصمد:
مكتئب ذو كبد حرى
تبكي عليه مقلّة عبرى
يرفع يمناه إلى ربه
يدعو وفوق الكبد اليسرى

انظر إلى لفظ «يدعو» وإلى موقعها.
ومثل قول جرير:

لن الديار بركة الروحان
إذ لا نبيع زماننا بزمان
الصدع الغواني إذ رمين فؤاده
صدع الزجاجة ما لذاك تدان

انظر إلى قوله «ما لذاك تدان» وتأمل
حال هذا الاستئناف! ليس من بصير
عارف بجوهر الكلام حساس متفهم لسر
هذا الشأن ينشد أو يقرأ هذه الأبيات إلا
لم يلبث أن يضع يده في كل بيت منها على
الموضع الذي أشرت إليه ويعجب ويكبر
شأن المزية فيه والفضل (١٧).

واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر
ويغمض المسلك في توخي المعاني التي
عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل
بعضها في بعض، ويشد ارتباط ثان منها
بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها
في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك
في حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال
ما يضع بيساره هناك. نعم وفي حال ما
يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد

تحسر دونه العتاق، وغاية من قبلها
المذاكى القرح، الأبيات المشهورة في
تشبيه شيئين بشيئين — بيت امرئ
القيس:

كأن قلوب الطري رطباً ويابساً
لدى وكرها العناب والحشف البالي

وبيت الفرزدق:

والشيب ينهض في الشباب كأنه
ليل يصيح بجانبه نهار

وبيت بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ومما أتى في هذا الباب مأتى أعجب مما
مضى كله قول زياد الأعجم:

وإنما وما تلقى لنا أن هجوتنا
لك البحر مهما يُلْق في البحر يغرق

وإنما كان أعجب لأن عمله أدق،
وطريقه أغمض، ووجه المشابهة في أغرب
ومن سر هذا الباب أنك ترى اللفظة
المستعارة قد استعيرت في عدة مواضع ثم
ترى لها في بعض ذلك ملاح لا تجدها في
الباقى. مثال ذلك أنك تنظر إلى لفظة
الجسر في قول أبي تمام:

لا يطعم المرء أن يجتاب لجته
بالقول ما لم يكن جسراً له العمل
وقوله:

بصرت بالراحة العظمى فلم تراها
تنال إلا على جسر من التعب

فترى لها في الثاني حسناً لا تراه في
الأول ثم تنظر إليها في قول ربيعة الرقي:

قولي نعم ونعم إن قلت واجبة
قالت عسى وعسى جسر إلى نعم

الأولين وليس لما شأنه أن يجيء على هذا
الوصف حد يحصره وقانون يحيط به،
فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء
مختلفة. فمن ذلك أن تزواج بين معنيين في
الشرط والجزاء معاً كقول البحرى:

إذا ما نهى الناهي فلج بي الهوى
أصاغت إلى الواشي فلج بها الهجر

وقوله:

إذا احتربت يوماً ففاضت دماءها
تذكرت القربى ففاضت دموعها

ونوع ثالث وهو ما كان كقول كثير:
وإني وتهيامي بعزة بعد ما
تخليت مما بيننا وتخلت
لك المرتجى ظل الغمامة كلما
تبوأ منها للمقييل اضمحلت

ومن ذلك وهو شيء في غاية الحسن
قول القائل:

لو أن ما أنتم فيه يدوم لكم
ظننت ما أنا فيه دائماً أبداً
لكن رأيت الليالي غير تاركة
ما سر من حادث أو ساء مطرداً
فقد سكنت إلى أنى وأنكم
سنستجد خلاف الحاليتين غداً
قوله «سنستجد خلاف الحاليتين غداً»
جمع فيما قسم لطيف. وقد ازداد لطفاً
بحسن ما بناه عليه، ولطف ما توصل به
إليه، ومن قوله «فقد سكنت إلى أنى
وأنكم».

وإذ قد عرفت هذا النمط وهو ما تتحد
أجزأؤه حتى يوضع وضعاً واحداً فاعلم
أنه النمط العالي والباب الأعظم والذي لا
ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمة
فيه ومما ندر منه ولطف مأخذه، ودق
نظر واضعه، وجلى لك من شأو قد

فترى لها لطفًا وخلابة وحسنا ليس
الفضل فيه بقليل (١٨). ومثال ذلك أن
تنظر إلى قول ابن المعتز:
واني على إشفاق عيني من العدى
لتجمع مني نظرة ثم أطرق

فترى هذه الطلاوة وهذا الظرف إنما
هو لأن جعل النظر يجمع وليس هو لذلك
بل لأنه قال في أول البيت «واني» حتى
دخل اللام في قوله «لتجمع» ثم قوله
«مني» ثم لأن قال نظرة ولم يقل النظر
مثلا ثم لمكان «ثم» في قوله. ثم أطرق،
وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف وهي
اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله «على
إشفاق عيني من العدى».
وإن أردت أعجب من ذلك فيما ذكرت
لك فانظر إلى قوله:

سألت عليه شعاب الحي حين دعا
أنصاره بوجوه كالدنانير

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها
وغرابتها إنما تم لها الحسن وانتهى إلى
حيث انتهى بما توخى في وضع الكلام من
التقديم والتأخير وتجدها قد ملحت
ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها. وإن
شككت فاعمد إلى الجارين والظرف فأزل
كلامها عن مكانه الذي وضعه الشاعر
فيه فقل: سألت أشعاب الحي بوجوه
كالدنانير عليه حين دعا أنصاره. ثم انظر
كيف يكون الحال وكيف يذهب الحسن
والحلاوة وكيف تعدم أريحيتك التي
كانت وكيف تذهب النشوة التي كنت
تجدها؟ (١٩).

ومما كثرت فيه الحسن بسبب النظم
قول المتنبي:
وقيدت نفسي في ذراك محبة
ومن وجد الإحسان قيذا تقيدا

الاستعارة في أصلها مبتذلة معروفة
فإنك ترى العامي يقول للرجل يكثر
إحسانه إليه وبره له، حتى يألفه ويختار
المقام عنده: قد قيدني بكثرة إحسانه إليه
وجميل فعله معي حتى صارت نفسي لا
تطاونني على الخروج من عنده وإنما كان
ما ترى من الحسن بالمسلك الذي سلك في
النظم والتأليف (٢٠) ومثل هذه القراءة
تتضمن جانبين: أفق الحساسية الذي
كشف عنه عبد القاهر، والثوب التعبيري
الذي أخرج به هذا الأفق. في أفق
الحساسية نرى انفعالات عبد القاهر
وأغوار نفسه وعواطفها ومشاعرها، وفي
الثوب التعبيري نجد الكلمات وصيغها
والصور وتآلفاتها، نجد التركيب والبنية،
نجد باختصار الشكل. في الأفق نجد
اللهب، وفي الثوب نجد الموقد. وعبد القاهر
كقارئ خلاق يتأصل في الأفق، يؤسس
طرقا جديدة في تذوق الشعر ويعطي
للذوق دورا إبداعيا يلقيه على أفق
الحساسية، يزيد في اتساعه ويسلمه إلى
اللامحدود. ينقل دلالة الكلمات من أفق
إلى آخر من حس شعوري إلى حس
شعوري آخر وهو في هذا يخلخل
العلاقات الثابتة بين الدال والمدلول فيما
يؤكد على علاقات أخرى تتناول
الانفعالات الكامنة في نفسه. ومن هنا
اهتمامه بما يسر ويبهج، وبما يثقل على
النفس ويوحش. ومن هنا اهتمامه بحركة
النفس واهتزازها وبموقع الصياغة أو
طريقة التعبير على القلب. هكذا يتحرك
عبد القاهر في الانفعالي والشعوري فيما
يتحرك في كتابة شعرية عالية أو متميزة.

خلقت هذه القراءة ثقوبا كثيرة في
القراءات التقليدية السائدة، قالت أشياء
لم تقل من قبل قالت اللاوعي، والمكبوت،

إشارات البحث

- ١- مجلة (فصول). المجلد الخامس. العدد الأول - ١٩٨٤ ص/ ١٠١.
- ٢- السابق/ ١٠٦.
- ٣- السابق/ ١٠٢ - ١٠٣.
- ٤- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة/ ١٤.
- ٥- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ١٩٨٤/ ٦- ٧.
- ٦- الشعرية العربية/ ٣٢- ٣٣.
- ٧- جابر عصفور: المزايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢/ ٣٠٤.
- ٨- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم - بيروت لبنان/ ٢٥.
- ٩- الوساطة بين المتنبي وخصومه/ ٢٧.
- ١٠- الجاحظ: البيان والتبيين ١/ ١١٤.
- الرسالة العذراء لإبراهيم بن المدير، ضمن (رسائل البلغاء) ٢٥٢.
- ١١- البيان والتبيين ١/ ١١٣.
- ١٢- الرماني النحوي: النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر/ ١٩٦٨.
- ١٣- الشعرية العربية/ ٣٩.
- ١٤- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تصحيح محمد رشيد رضا دار المعرفة - بيروت ١٩٧٨/ ٤٢٠ - ٤٢١.
- ١٥- دلائل الإعجاز/ ٣٥.
- ١٦- دلائل الإعجاز/ ٣٨- ٣٩.
- ١٧- دلائل الإعجاز/ ٦٩ وما بعدها.
- ١٨- دلائل الإعجاز/ ٦٢.
- ١٩- دلائل الإعجاز/ ٧٨.
- ٢٠- دلائل الإعجاز/ ٨٢.

والغامض والمتقطع، شوشت يقينية الكلام، وفتحت أبوابا على نظرية في الإحساس والشعور وقدمت نصا مفتوحا غير مكتمل. اللغة في هذه القراءة هي لغة القلب التي تصل بين المرثي واللامرثي، ولغة الضفاف القصوى في كل منهما، إنها لغة الانفعال العميق الحار، إنها القراءة التي تلهب الكلمات وتقول العالم بهذا اللهب ذاته.

يبدو لنا في إطار نظرية التأثير والاتصال أن القارئ خلاق آخر. وأن القراءة الخلاقة هي التي لا تملأ الفراغ على العكس، هي التي تخلق الفراغ الآخر، وتولد الشعور بالفراغ الآخر. هي التي تنظر إلى النص الشعري بوصفه مجالا لحوار المشاعر والرغبات والأحاسيس والتخيلات، أعني مجالا لتأويل يدرك صاحبه أنه واحد من تأويلات عديدة ممكنة؟ خصوصا أن أجمل ما في الكلمات قربها البعيد جدا، وبعدها القريب جدا، فهي لحظة تكون أمام العين، تكون في قارات أخرى خصوصا أن أجمل القراءات هي التي تولد فيك الشعور أنك تائه في غابة، أنك تترصد تيه المعنى. ألن يكون إذن من الطبيعي القول إن قراءة من هذا المستوى تزيل البعد بين (القارئ) والشاعر، وتتيح لهما الاتحاد من جديد في لقاء خلاق؟

ألن يكون طبيعيا أن نقول: إن القارئ خلاق آخر.

تحتل البلاغة في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة مكانة مرموقة، وقد أصبح ينظر إليها اليوم ليس كعلم لتحليل النصوص في بعدها الجمالي. بل إن البلاغة (لتنزع إلى أن تصبح علما واسعا للمجتمع). (١)

لقد اقتحمت البلاغة جميع المعارف الإنسانية من نقد أدبي، وفلسفة ولسانيات وسيميائيات وأنثروبولوجيا. ولعل هذا التطور الذي عرفته البلاغة في العقود الأخيرة، قد تم بفضل تطور مناهج البحث في العلوم الإنسانية.

في هذا الإطار يقول «هنريش بليث»: «إن سبب هذه النهضة البلاغية يرجع في مجال التنظير إلى الأهمية المتزايدة للسانيات التداولية ونظريات التواصل والسيميائيات والنقد الأيديولوجي وكذا الشعرية اللسانية في مجال وصف الخصائص الإقناعية للنصوص» (٢)

ولم يكن لهذه النهضة البلاغية أن تزدهر إلا بإعادة النظر في البلاغة القديمة، بهدف تجديد الدرس البلاغي، حتى يتسنى له مواكبة التطورات العاملة في مجال المعرفة الإنسانية المعاصرة. وقد استندت هذه «الإعادة نظر» في البلاغة القديمة - في رأي «هنريش بليث» - إلى مبررين: الأول تاريخي، وهو المساهمة في كشف النسق البلاغي القديم، وذلك بنزع الطابع المعياري عنه، بفضل ما تمدنا به المناهج الحديثة من إجراءات علمية صارمة. والمبرر الثاني ذو طبيعة منهجية تتعلق بطبيعة النسق البلاغي الذي أظهر عبر قرون عديدة قابلية للاستمرار بل ومرونة تسمح بالتمادي في تطبيقه على نصوص جديدة وممكنة.

وفي هذا السياق التطوري للبلاغة، كانت الاستعارة الموضوع الأكثر جاذبية

البلاغة

بوجعها

نظرية للخطاب

محمد بوعزة - المغرب

السياق ذلك أن الدراسة التقليدية للاستعارة تنطلق من الكلمة وليس من الخطاب وترصد ما يقع من تغيرات في بنية الكلمة بم عزل عن العناصر المجاورة لها.

٢- مزدوج المعنى: ومعناه أن الكلمة تمتلك معنيين: المعنى الأصلي وهو المعنى الحقيقي، ثم المعنى المجازي، وهو المعنى الثاني المتفرع عن الأصل. وينتج عن هذه العلاقة تبعية المعنى المجازي للمعنى الحقيقي.

٣- مبدأ الاستبدال: ومعناه أن بناء الاستعارة يقوم على إجراء النقل أو الإبدال.

٤- مبدأ المشابهة: ومعناه أن إجراء النقل يتأسس على مفهوم المشابهة بحيث تكون العلاقة بين طرفي الاستعارة (المستعار منه والمستعار) هي علاقة المشابهة.

٥- التكافؤ المعرفي: ومعناه أن العلاقة بين الجملة الحقيقية والجملة المجازية هي علاقة تكافؤ معرفي، بحيث أن المعنى المقصود في التعبير الاستعاري هو نفسه الموجود والمتحقق في التعبير الحقيقي. وتبعاً لذلك فالتعبير الاستعاري لا يضع للغة معنى جديداً أو يضاعف المعنى الحقيقي وكل ما هناك أنه يمنحه قوة أخرى وصفية أو انفعالية أو زخرفية.

لقد حاولت النظرية التفاعلية تجاوز النظرية الإبدالية، التي ترى أن التعبير الاستعاري يستعمل بدلاً من التعبير الحرفي معادلاً، لذلك كانت الاستعارة في التصور الإبدالي مجرد زينة للكلام وزخرف يلصق بالمعنى. ولكي تحقق النظرية التفاعلية هذا التجاوز كان عليها أن تكشف عن كل الثغرات في النظرية الإبدالية، وأن تقترح منهاجية جديدة

للبلاغيين المحدثين. وهو ما يؤكد الدكتور «محمد مفتاح»: قد لا يبالغ المرء إذا قال إن أهم ما يشغل الدارسين للغات الإنسانية حالياً هو الاستعارة. فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين وفلاسفة اللغة والمناطقة وعلماء النفس والأنثروبولوجيين» (٣).

وهذا الأمر ليس بغريب، إذا عرفنا أن الكلام مرتبط بالوجه، وأن البلاغة ترتبط إلى يومنا هذا بمختلف فروع المعرفة. وقد تبين كل من «لايكوف» و«جونسون» (٤). إن الاستعارة لا ترتبط فقط بالأساليب الشعرية، وبالاستعمالات الراقية للغة. إنها على خلاف مكرر تنبع من رحم الاستعمالات العادية واليومية للغة. بل إنها تحضر بقوة في طرائف تفكيرنا وأشكال سلوكنا. ويرجع هذا الحضور القوي للاستعارة في حياتنا اليومية إلى طبيعة النظام الذي يسمح لنا بالتفكير والتصرف، والذي هو في عمقه من طبيعة استعارية.

ولعل أول مشكل يعترض الباحث في البلاغة هو تعدد النظريات حول الاستعارة من نظريات نفسانية وإبدالية وعلاقية وتفاعلية وفي محاولة للتغلب على هذه الصعوبة سنعمد إلى دراسة الاستعارة من منظور النظرية التفاعلية لدى أبرز أعلامها نقصد «ريتشاردن».

في البداية لا بد من الإشارة إلى أن كل النظريات المعاصرة في دراستها للاستعارة رغم تنوعها الشديد وتباينها فإنها تتفق على مستوى رفض ما يسمى بمسلمات النظرية الإبدالية، التي ترجع أصولها إلى الشعرية الأرسطية وتتلخص هذه المسلمات فيما يلي:

١- مجال الكلمة: ومعناه أن الاستعارة لا تخص سوى الكلمة المعزولة عن

لدراسة الاستعارة من منطلق جديد أكثر دقة وعمقا.

فما هي تصورات «ريتشاردن» للبلاغة والاستعارة؟

ينطلق «ريتشاردن» في مشروعه العلمي لدراسة الاستعارة من فكرة مفادها أن أي مبحث جديد في الاستعارة لا يمكن أن يتأسس إلا بعد إعادة النظر في البلاغة القديمة، ومساءلة مفاهيمها واختبار تصوراتها في ضوء ما استجد من مفاهيم حول الكتابة، إنه يحاول - على حد تعبيره - أن يبعث الحياة في موضوع قديم.

ولكي يؤسس هذا المشروع جدته وفرداته فإنه يطمح إلى قطع الصلة بكل المسلمات التقليدية والنزوع المعيارى في البلاغة القديمة. لهذا السبب فإن هذه القطيعة تتطلب الكثير من الدقة العلمية والعزم المنهجي.

وتكمن أهمية مشروع «ريتشاردن» من الناحية الاستيمولوجية في أنه لم يشق عصا الطاعة على البلاغة القديمة إلا بعد أن استوعبها وأعاد قراءتها قراءة نقدية وحفريّة. فلا غرابة إذا رأيناها يرجع إلى البلاغة القديمة، ليكشف عن نقط الضعف في تصوراتها مثل الفصل بين الشكل والمحتوى، والمقابلة بين المادة والصورة وغيرها من الثغرات المنهجية التي أعاقبت الدرس البلاغي القديم عن تشكيل رؤية أكثر إدراكا لمشكلات الخطاب.

وأول هذه الثغرات في البلاغة القديمة، إهمالها لمسألة اشتغال اللغة ككل وكنسق تتحرك أجزاؤه وعناصره في إطار علائقي وتكاملي، يحدد دلالة كل كلمة انطلاقا من موقعها في متواليات الخطاب، ونوعية العلاقات التي تربطها بالكلمات الأخرى التي تجاورها، والسبب في ذلك يرجع إلى التطور التقليدي للغة والذي كان سائدا في

البلاغة القديمة. هذا التصور الذي يختزل اللغة إلى مجرد رصف وتنظيم بسيط لدلالات الألفاظ، ويسند لكل لفظة معنى ثابتا لا يتغير.

ويرجع هذا الاعتقاد بثبات معنى الكلمات إلى ما يسميه «ريتشاردن» بـ «خرافة المعنى الخاص»، ومرد ذلك للاعتقاد الشائع الذي كرسه الكتب السكولائية (المدرسية) بأن للكلمة معنى ثابتا ونمائيا، يُستغل في استقلال عن شروط استعماله وتداوله، وينتج عن هذا الثبات القول بأحادية المعنى وأحادية التأويل والتفسير. بل إن هذا المعنى الثابت يتحكم في معاني الكلمات: «وهذه الخرافة هي إقرار بنوع من الثبات في معاني بعض الكلمات، ولا تكون خرافة إلا حين تنسى أن ثبات معنى الكلمة إنما ينشأ عن استقرار السياقات التي تضيف عليها معناها» (٦).

وبسبب خرافة المعنى الواحد، كانت البلاغة القديمة تركز جل اهتمامها وجهودها على دراسة الكلمة بمعزل عن السياق الذي يحدد دلالتها، وتقيم فرقا وهميا بين ما تسميه المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، والحال أن الدراسة الجديدة للبلاغة أثبتت أن الكلمة لا تكتسب معناها من ذاتها، بل من موقعها داخل الخطاب وعلاقتها بالعناصر المجاورة لها.

ودفعنا لهذه الخرافة، يفترض «ريتشاردن» مفهوم «السياق» لفهم دلالات الألفاظ وهذا يعني أنه يرفض دراسة الكلمات في ذاتها، وينطلق من البلاغة باعتبارها نظرية للخطاب، تسعى إلى الكشف عن بنية المعاني التي يتألف منها الخطاب. وبهذا المفهوم يتجاوز «ريتشاردن» المسلمة المهيمنة في النظرية

البلاغية الإبدالية ونعني بها «مجال الكلمة» التي تربط البلاغة باللفظ المطلق. وتظهر فاعلية هذا التجاوز في كونه يجعلنا نرفض التسليم بثبات دلالات الألفاظ، أو الاعتقاد بأن الخطاب مجرد تنظيم بسيط للمعاني، وأن البلاغة مجرد لعب شكلي لذلك لا يتوانى «ريتشاردن» في رفض التعريف المدرسي للبلاغة، والإقرار بأن «البلاغة يجب أن تكون دراسة لحالات سوء الفهم وطرق معالجتها» (٧). فلا تعود البلاغة مجرد ترف شكلي، بل إنها تسعى إلى البحث في آليات الإدراك الإنساني للوجود بواسطة اقتراحها وصوغها لبعض الإجراءات التي لا بد منها لنسمع طرائق الإدراك والتواصل الإنسانيين.

إن المفهوم الجديد في النظرية التفاعلية الذي سيغير كل النسق التقليدي هو مفهوم السياق وهو «يشير بشكل عام إلى مجموعة الأحداث المتزامنة. تدخل في ذلك الشروط المطلوبة وما نختاره مما يمكن أن نسميه «علة» أو معلولا. ففي هذه السياقات غالبا ما تأخذ لفظا واحدة مهمات فقرات أخرى يمكن الاستغناء عن تكرارها» (٨).

ونستنتج من هذا التعريف أن مفهوم السياق يشير ببساطة إلى مجمل الشروط التي تصاحب استعمال الكلمات. ولما كانت هذه الشروط متغيرة كانت دلالات الكلمات متحولة من سياق إلى سياق، وهذا يعني أن الكلمة ذات بنية مرنة قادرة على التحول واكتساب دلالات جديدة.

إن الكلمات ليست مجرد أقمشة تحفظ في خزانة اسمها اللغة. إنها كائنات حية ومتحركة تعمل بحيوية ونشاط، وتتبادل التأثير فيما بينها، ويأتي مفهوم السياق ليكشف عن عملية التفاعل التي تحدث بين

الكلمات وعن عمليات اشتغال الكلمة داخل نسق اللغة وتؤثر الكلمات فيما بينها من خلال إحالتها على سياق غائب يساعدنا على إدراك معانيها، وهذه الظاهرة يسميها «ريتشاردن» بـ «الفاعلية البديلة» ومعنى هذا الاصطلاح أن الكلمات تمارس تأثيرها وسلطانها على ما هو غائب من خلال السياقات الغائبة، وينتج عن هذه الإحالة، أنه لا يمكن الوصول إلى دلالات الكلمات، إلا إذا تمكنا من تحديد أنماط السياقات وأهداف الخطاب.

وتتنوع علاقات التفاعل والتأثير بين الكلمات بتنوع أشكال الخطابات وتعدد السياقات.

أما بالنسبة لدراسة الاستعارة يلاحظ «ريتشاردن» أن الدرس البلاغي القديم ظل قاصرا في تناول هذه الظاهرة وذلك راجع — في نظره — إلى وجود ثلاثة افتراضات فاسدة: الأول يذهب إلى أن القدرة على رؤية المشابهات موهبة أو هبة يمتلكها بعض الناس دون الآخرين، والافتراض الثاني يتجلى في كون الموهبة على صياغة وخلق الاستعارة لا يمكن نقلها إلى الآخرين. أما الافتراض الثالث فيظهر في كون الاستعارة كأن ينظر إليها عبر تاريخ البلاغة على أنها لعب شكلي وفسيقي فاسد بالآلفاظ وكما يقول «ريتشاردن»: «باختصار اعتبرت الاستعارة جمالا أو زخرفا أو قوة إضافية للغة، وليست الشكل المكون والأساس لها» (٩).

وكانت نتيجة هذه الافتراضات أن انحصر نشاط البلاغة القديمة في القضايا السطحية وفي شرح وتعداد الأوجه والصور البلاغية.

على خلاف التصور التقليدي ينطلق

«ريتشاردن» من تصور عميق للاستعارة كمبدأ ضروري ودينامي لاشتغال اللغة، ويحدد «ريتشاردن» بنية الاستعارة على الشكل التالي: «وفي أبسط التشكيلات، فإننا نستعمل استعارة، ستكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معا ومسدتان بكلمة واحدة أو عبارة واحدة، يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين» (١٠).

وتكمن قوة الاستعارة فيما تمارسه كل فكرة في الأخرى من تأثير، أو ما تفعله الفكرتان مجتمعتين. الشيء الذي يحيلنا على تصور دينامي لاشتغال الاستعارة. وإذا ما حاولنا حصر أنواع التفاعلات بين الفكرتين سنعثر على تنوع هائل في أنماط التفاعل بين الكلمات والأفكار المتجاورة.

على أن هذا التصور الجديد لطريقة اشتغال الاستعارة، يظل ناقصا ما لم نحدد مصطلحين دقيقين يضبطان بنية الاستعارة وصورتهما، لذلك يقترح «ريتشاردن» مصطلحين نستطيع بهما التمييز بين الفكرتين. وإذا ما رجعنا إلى الجهاز المفاهيمي للبلاغة القديمة، فإننا لا نعثر على مصطلحات مميزة ومحددة بدقة. إذ لا يقدم لنا هذا الجهاز المفاهيمي إلا بعض المفاهيم غير الدقيقة مثل «الفكرة الأصلية» و«الفكرة المستعارة».

وتفاديا لمثل هذه المفاهيم الفضفاضة والمربكة، يسمى «ريتشاردن» الفكرة الأولى بـ «المحمول» Tenor والفكرة الثانية بـ «الحامل» Vehicle. وتتبع أهمية هذا الاصطلاح في كونه يزيل كل غموض منهجي أو ارتباط مفهومي، ويلغي كل إشارة إلى مزدوج المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وأخيرا فإنه يساهم في دحض ذلك الاعتقاد الشائع في البلاغة القديمة، الذي يجعل المجازات

والاستعارات مجرد زخارف تلحق بالكلمات.

ويرفض «ريتشاردن» هذا الاعتقاد المثالي لسببين:

أولا: أن الحامل ليس مجرد زخرف للمحمول، لأن المعنى ينتج عن تعاون كل من المحمول والحامل، ولا يمكن إرجاعه إلى أي واحدة منهما في حالة انفصالهما.

ثانيا: المعنى في الاستعارة ينتج عن تفاعل المحمول والحامل، ولا يمكن الحصول عليه دون التفاعل المشترك بينهما وبالتالي لا وجود لمعنى حقيقي أصلي ومعنى مجازي فرعي.

لم ينشغل مشروع «ريتشاردن» بتعداد الصور البلاغية كما هو شأن البلاغة القديمة وإنما تعدى ذلك إلى الغوص في الموضوع عموديا وليس سطحيا وكشف عن تحولات الدلالات في الكلمات من سياق إلى آخر وعن الدينامية في بنية الاستعارة المتمثلة في العلاقة التفاعلية بين الحامل والمحمول. وهذه الدينامية، ترفض أن تتجمد في قوالب جاهزة. فالاستعارة طاقات دلالية وجمالية غير منتهية، ودراستها محاولة للكشف عن هذه الدلالات المتجددة باستمرار.

الهوامش والمراجع

- ١- هنريش بليث: «البلاغة والأسلوبية» ترجمة د. محمد العمري، منشورات دراسات سال، الطبعة الأولى ١٩٨٩، الدار البيضاء، ص: ١٦
- ٢- هنريش بليث: نفسه، ص: ١٦
- ٣- د. محمد مفتاح: «تحليل الخطاب الشعري» المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ص: ٨١.

٤- LAKKOFF-G, JOHNSON-M: _
"LES METAPHORES DANS LA VIE
QUOTIDIENNE" MINUT, PARIS
1985,P:13

٥- يذكر د. محمد مفتاح هذه المسألة
الخامسة في عرضه لمسلمات النظرية
الإبدالية ضمن كتابه السالف الذكر.

٦- «ريتشاردن»: «فلسفة البلاغة»
ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي،
مجلة «العرب والفكر العالمي»، العدد
١٣، ١٤ ربيع ١٩٩١، ص: ٩.

٧- ريتشاردن: نفسه، ص: ٦

٨- ريتشاردن: نفسه، ص: ١٨

٩- ريتشاردن: نفسه، ص: ٣٠

١٠- ريتشاردن: نفسه، ص: ٣٩



ظاهرة التكرار في

((دلائل الإعجاز))

• عبد الجليل فيالي

ليس غرضنا أن نعرض لفكرة من أفكار عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) أو (ت ٤٧٤هـ)، الناضجة في كتابه المثمر (دلائل الإعجاز)، وإنما نود أن نخوض في موضوع قلما التفتت إليه الدراسات الحديثة. وإذا ما اهتمت به، اتجهت صوب الإجماع على اعتبار هذا الكتاب مليئا بالفوضى والتكرار في أفكاره، غير خاضع لنسق محدد. وكان هذا الاهتمام يبرز على سبيل الإلحاح والإشارة، وكان التكرار في (الدلائل) صار ظاهرة مسلما بها لا تحتاج إلى استدلال أو بحث.

نود إذن أن نبحت في منهجية الجرجاني في (الدلائل)، وفي النعت الذي طالما وسم به كتابه بخصوص ظاهرة التكرار وعدم الترتيب. ولذلك، سوف نضع نصب أعيننا التساؤل حول حقيقة وجود هذه الظاهرة ومبرراتها، وإلى أي حد جنت على أفكار الكتاب، أو أفادت في قيمته وأهميته. ولن يضيرنا أننا سنكون كطائر في غير سريه، على أساس أن القول بالتكرار برز منذ القديم، ثم استقر لدى المحدثين. ولكن سنعمد أساسا على (الدلائل)، ونعمل على مقارنته بكتابات بلاغية ونقدية أخرى، ونفسح المجال للجرجاني، كي يستشهد بنصوص تخص الموضوع.

التكرار لدى بعض دارسي (الدلائل)

إليه. يقول بعد أن أثنى على مجهود الجرجاني في دلائله: غير أنه واسع الخطو كثيرا ما يكرر الضبط، فقيد للتبويب، طريد من الترتيب يمل الناظر ويعشى الناظر. وقد سهل الله تعالى جمع مقاصده وقواعده، وضبط جوامحه وطوارده مع فرائد سمح بها الخاطر وزوائد نقلت من الكتب والدفاتر». (٢)

يبدو إذن أن ملاحظة التكرار في (الدلائل)، ترجع إلى حوالي قرن بعد وفاة الجرجاني. غير أن الملاحظة في هذا التاريخ، اغتنمت بمحاولة تهذيب الكتاب وترتيب محتوياته. ولا يهمني في هذا السياق على الأقل، نجاح أو إخفاق الترتيب، بقدر ما تهمن الإشارة إلى هذه المحاولة. وما يدفعنا إلى ذلك، كون الباحثين المحدثين اكتفوا بالتنبيه ما يمكن أن يغذيها، فتغوص في أعماق التكرار الملاحظ لتكشف خباياه.

هكذا يلعب أحمد بدوي قائلا: «يبدو في كتاب (الدلائل) التكرير وعدم التقسيم المحكم للأبواب غالبا، وإنما هي أفكار ترد فيسجلها، وربما يكون قد سبق له شرح بعض الأفكار أو شرح مثيل لها. وكان ينبغي أن يضم اللاحق إلى سابقه أو زيادة في شرح ما سبق أن شرحه (٣) ولن تذهب روز غريب بعيدا حين تقول: «نرى عبدالقاهر الجرجاني في (دلائل الإعجاز) يعقد الفصول الطوال. ليشرح لنا نظريته في الفصاحة والبلاغة، ويكرر عرضها وشرحها بصورة تبعث الملل في نفس القارئ» (٤). وبنوع من الحدة يقول محمد عبدالمنعم خفاجي:

«وعبد القاهر عالم لا مؤلف. وحسبك أن كتابه (الدلائل) صورة مشوهة للتأليف. فهو لا يعرف أن يكتب الفكرة في صفحات مستقلة، وإنما هو يبدي ويعيد،

كان بناء الكتاب في الثقافة العربية، يخضع لتصور محدد، ويتم على نهج رسم خاص، يجعل أفكاره منتظمة ومتناسقة. وكان المؤلف في شتى جوانب التراث، يقدم خطة الكتاب في صدر مؤلفه، يقينا منه أن كل عمل، يستدعي نهجا يحقق تماسك الكتاب ويضمن نجاحه وتداوله.

هذه الخصوصية مكنت فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦ هـ) من أن يلاحظ شذوذ (دلائل الإعجاز) عن هذا المسار الذي نهجه الكتاب العربي. وهذه الملاحظة تقوت بما قدمه (الدلائل) من أفكار عميقة وخصبة، جعلت الرازي، يعلن الرغبة في ترتيب (الدلائل)، وتهذيبه. يقول بعد إشادته بكتابي (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة): «ولكنه رحمه الله لكونه مستخرجا لأصول هذا العلم (البيان) وأقسامه وشرائطه وأحكامه، أهمل رعاية ترتيب الفصول والأبواب، وأطنب في الكلام كل الإطناب. ولما وقفني الله على مطالعة هذين الكتابين، التقطت منهما فوائدهما ومقاصد فرائدهما، وراعت الترتيب مع التهذيب والتحرير مع التقرير، وجمعت متفرقات الكلم في الضوابط العقلية مع الإجناب عن الإطناب الممل والاحتراز من الاختصار المخل، وسميته نهاية الإعجاز في دراية الإعجاز» (٥).

ملاحظة التكرار في (الدلائل) لم تغب أيضا على ابن الزمكاني (ت ٦٥١ هـ) الذي جعل من كتابه (التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن) تهذيبا لما جاء في كتاب الجرجاني، وتنظيما له مع الإضافة

الخطير. وواصل حديثه بالتنبيه إلى الأزمة التي يعانيها الشعر من خلال توضيح قصور النظر إلى رحابة فنونه، وهذا ما استدعى منه دفاعا عنه لتقرير أهميته الخاصة بالنسبة لعلم البيان ودراسة إعجاز القرآن الكريم. وفي نهاية المطاف، تحدث عن انصراف الناس عن الاهتمام بالنحو، وإصغارهم قيمته. وقد عرض لكل ذلك، بعد مدخل نحوي صرف.

إن هذا التسلسل في بناء الصفحات الأولى من الكتاب، يشي بوجود تماسك وتعلق بين مكوناته. ويبرز ذلك جيدا، إذا تساءلنا مثلا لماذا لم يبدأ الجرجاني بالحديث عن الشعر، أو البلاغة؟ أي لماذا لم يورد التسلسل في نظام آخر؟.

لا شك، أن هذا الترتيب، خاضع لتصوير خاص، هذا التصور رسم غاية وحدد أساسا واختار وسيلة. أما الغاية، فتتمثل في فهم مكان الإعجاز، وجمال القول البليغ وتقرير دلائله. ويكمن الأساس في النحو. أما الوسيلة، فتحدت في الشعر والبلاغة، مع الإشارة إلى أن كل ذلك استدعى ممارسة نقدية متبصرة.

بعد هذه الخطاطة المنظمة وفق أساس وغاية ووسيلة، لم يكن يهم الجرجاني إخضاع جميع صفحات الكتاب لترتيب معين. وهذا ما أعلن عنه قائلا: «وليس لي أن أعلمكم من أول الأمر في ذلك آخره، وأن أسمي لك الفصول التي في نيتي أن أحررها بمشيئة الله عز وجل، حتى تكون على علم بها قبل موردها عليك. فاعمل على أن هاهنا فصولا يجيء بعضها في أثر بعض (٦).

إن هذا النص، يحمل من التشويق والإثارة ما يجعل القارئ في لهفة إلى معرفة ما يحمله الكتاب، وكان الجرجاني يمسك بسر عظيم لا يريد الكشف عنه إلا

ويأتي من هاهنا وهاهنا، ويكرر التكرير حتى يخرج إلى الهذر ويذكر جزءا من الفكرة هنا وجزؤها الآخر هناك» (٥).

هذه الأقوال، وغيرها كثير، تشير إلى التكرار في (الدلائل) وحسب. فكان عملها من قبيل تحصيل الحاصل. وهي كما سلف، ترد بإيجاز لا يتعدى بضعة أسطر. إيجاز يحمل في جانب منه تحاملا وتجنبا على عبد القاهر. والملاحظ أن إشارة المحدثين إلى التكرار، تتم على مستويين. يتجلى الأول في ذكر نواقص الكتاب، وما يؤاخذ عليه الجرجاني. أما المستوى الثاني، فيكمن في تقرير أي الكتابين أسبق زمنا في التأليف، (دلائل الإعجاز) أم (أسرار البلاغة). فيعد (الدلائل) أسبق زمنا، بحكم أنه ليس ناضجا على مستوى التنظيم والترتيب، كما هو الحال في (الأسرار).

ولا يخفى، أن إصدار أي حكم على أية ظاهرة كيفما كانت طبيعتها، يقتضي مساءلتها، والتعرف على دواعيها وأسبابها. ويظهر أنه من اليسر، بل من البدهة أن يستخلص المتتبع حين ينتهي من قراءة (الدلائل) أن مؤلفه قد كرر مجموعة من الأفكار التي سبق له أن ناقشها في غير موضع من الكتاب. لكن سيادة التكرار الظاهر وانعدام الترتيب، لا يعنيان أن الكتاب خلو تماما من أية خطة ضابطة. كيف؟.

خطة (دلائل الإعجاز)

ابتدأ عبد القاهر الكتاب، بذكر فضائل العلم عامة، ثم خصص الحديث لأهمية علم البيان بالنسبة لمعرفة خصوصيات الخطاب البليغ. وأتبع ذلك بالإشارة إلى الانحرافات في التعامل مع هذا العلم

كونه لن يعلم القارئ، منذ البداية، بما سيقدمه. أما الأمر الثاني، فيمكن في أن يظل الجرجاني حاضرا مع المتلقي في كل مراحل الكتاب، موضحا له، في كل مرة، ما يمكن أن يكون ملتبسا.

فاختار الجرجاني الأمر الثاني، وحاول أن يجد بذلك المجالسة في الكتاب يقينا منه أنها العملية المثلى في التحصيل والاختناع. ولهذا يجد القارئ حوارا سجاليا يبينه قوله: «فإن قيل، قلنا، أو نحو ذلك. كما يلاحظ القارئ، بعض الفصول تبتدىء بالبسملة، وكأننا هنا أمام محاضر نشعر بوجوده الحسي الذي بإمكانه أن يمتلك انتباهنا ويشدنا إليه. هذا بالإضافة إلى ذكر عبارة في غير ما موضع، تطالب القارئ باستحضار بعض الأفكار، كما في قوله: «واعلم أن من سبيلك أن تجعل النكت التي ذكرتها.. على ذكر منك أبدا» (٩)، وكأنه بذلك يريد أن يستفسر القارئ عنها لاحقا.

يتضح إذن أن (دلائل الإعجاز) في هذا النطاق، قد سار وفق خطة عامة لم تعر التقسيمات والتفريعات، في إطار نسق معين، أي اهتمام. لكن يحتاج الأمر لمزيد من التدقيق في خبايا غياب هذا الاهتمام، وأسباب إعادة المستمرة للأفكار.

دواعي التكرار وأساره:

يشبه الجرجاني في تكراره ومراجعاته، الإنسان الذي يجلب ماء من البئر، فإنه حينما يجذب إليه الحبل، يتقدم بجسمه إلى الأمام من أجل الجذب مرة أخرى وبإحكام. وهذا التقدم، يجعل الإناء في كل مرة، يتراجع إلى الأسفل قليلا. بعبارة أخرى، فعبد القاهر يعود إلى ما سبق أن ناقشه من آراء من أجل أن ينطلق منها

بعد أن يهيئ القارئ تماما لاستيعاب رموز مضمونه. وهذا ما سبق أن أشار إليه حين قال بعد حديثه عن خطورة النظم: «واعلم ألا سبيل إلى أن تعرف صحة هذه الجمل حتى يبلغ القول غايته، وينتهي إلى آخر ما أردت جمعه لك وتصويره في نفسك، وتقريره عندك» (٧). وإذا تأملنا هذا النص الأخير، سنجد إشارة ضمنية إلى أن رسم الغاية من الكتاب، يقتضي إعادة ما أمكن. هذه الإشارة تتمثل في العلاقة التي يحددها الجرجاني بينه وبين القارئ، فهو لن يكون فقط جامعا لما يراه ضروريا في الموضوع، ولكن أيضا مصورا في نفسه هذا المجموع، وفوق ذلك مقررا صحته وأهميته.

لقد كان الجرجاني، بصدد التدليل على إعجاز القرآن الكريم باعتماد نظرية النظم، وإبطال كل تفسير يخالفها. وكان في ذلك بلاغيا وناقدا بامتياز. ويبدو أنه قد لاحظ الكثير من الأخطاء في فهم وتفسير خصوصيات الخطاب البليغ. وهذا ما جعله يطمح إلى أن يفصل في مسألة الاختلاف في إعجاز القرآن والنظر إلى البلاغة والنقد (٨). ولا يخفى أن القيام بهذه المهمة الجلية، يتطلب تسديدا محكما في تقديم الأفكار، بحيث تكون صورة الكتاب متكاملة المكونات ومتناسقة الأفكار بالشكل الذي يقنع القارئ إقناعا. فكان الجرجاني في ذلك، بين أمرين. الأول يكمن في أن يسترسل في الكلام على نحو ما نجد في أغلب الكتب النقدية والبلاغية قبله. فيفوت على القارئ فرصة الاستفادة العميقة من الآراء التي يعي صاحبها جيدا خطورتها وجدتها. كما سيكون رده على من يجادلهم باردا. وهذا واضح من خلال ما سبق أن أعلن عنه في نص سابق من

ل مناقشة تصورات جديدة. وهذا يجعل
المحاور حاضرا أثناء كل لحظة، وأقرب ما
يكون إلى الاقتناع والتسليم. فامتلاك
القارئ، هاجس شغل الجرجاني طيلة
مسار الكتاب. والكشف عن خطوطه
ومراحلته منذ الوهلة الأولى، قد يجعل
المتلقي بعد الاطلاع عليها، شاردا، لأنه لا
محالة سيستحضر نهجا آخر، أو أفكارا
مما له علاقة بقضايا الكتاب مصادمة أو
موافقة، بخلاف ما إذا استحضرها أثناء
عملية قراءته وتتبعه، لأنه سيجد، في هذه
الحال، إعادة وشرحا يجتذباناه إلى
الالتحاق بأراء (الدلائل) وأفكاره
الخاصة. ولذلك قال الجرجاني لقارئه في
صراحة معلنة: «لا يتأتى لي أن أعلمك..
الفصول»، بل «انزل لك القول.. وأدرجه
شيئا فشيئا» (١٠). فكان (دلائل
الإعجاز) بهذه الطريقة، بمثابة صندوق
العجائب الذي لا يكاد المتفرج عليه يتلذذ
بهذه اللعبة أو تلك، حتى تظهر لعبة أخرى
أكثر إثارة وتشويقا. وهكذا إلى أن يفرغ
الصندوق.

ويلاحظ أن الرغبة في امتلاك القارئ
وإقناعه، كانت وراءها سيادة آراء خاطئة
في معالجة قضية الإعجاز. وقد حدد
محقق الكتاب محمود محمد شاكر
أصحاب هذه الآراء في طائفة من المعتزلة
على رأسهم عبد الجبار المعتزلي
(ت ٤١٥هـ) (١١). سيادة هذه الآراء
ورواجها الواسع، يجعلان من إبطالها
أمرا عسيرا، إذا لم يسلك نهج محكم في
التصدي لها. فالأفكار مهما كانت قيمة،
إذا لم تقدم بشكل يناسب المخاطبين،
ويوازي ثقل الحدث، كان مصيرها سوء
الفهم والتلف. فكان عبدالقاهر يحاول أن
يعرض لكل ما يمكن أن يروج بذهن
المخاطبة من تساؤلات بصدد مكامن

الإعجاز. يقول بعد أن فند كون القرآن
معجزا بلفظه «وقد ذكرت في الذي تقدم،
غير ما ذكرته هاهنا، مما يدل على سقوط
هذا القول. وما دعاني إلى إعادة ذكره، إلا
أنه ليس لتهالك الناس في حديث اللفظ،
والمحاجة على الاعتقاد الذي اعتقدوه فيه
وضن أنفسهم به حد، فأحببت لذلك ألا
أدع شيئا مما يجوز أن يتعلق به متعلق،
ويلجأ إليه لاجيء، ويقع في نفس سامع
شك، إلا استقصيت في الكشف
عنه» (١٢). ويقول أيضا: «واعلم أنه وإن
كانت الصورة في الذي أعدنا وأبدأنا فيه
من أنه لا معنى للنظم غير توخي معاني
النحو فيما بين الكلم، قد بلغت في الوضوح
والظهور والانكشاف إلى أقصى الغاية،
وإلى أن تكون الزيادة عليه كالتكلف لما لا
يحتاج إليه، فإن النفس تنازع إلى تتبع كل
ضرب من الشبهة، يرى أن يعرض
للمسلم نفسه عند اعتراض الشك» (١٣).

بهذا الشكل، يكشف عبدالقاهر عن
وعيه التام بالعودة المستمرة لما سبق أن
ناقشته، وهذا ينفي نفيًا تاما، ما صرح به
بعض الباحثين في نص سابق، من أن
الجرجاني يضع أفكاره كيفما اتفق. فعلى
العكس من ذلك، كان عبدالقاهر متحكما
في طبيعة النسج الذي اختاره للكتاب،
ومتحكما أيضا في مسار خيوطه. مما
يوضح ذلك قوله بعد حديثه عن الجانب
الفني في الكتابة: «وقد ذكرت هذا في صدر
الكتاب» (١٤).

وقوله: «ونرجع إلى الغرض،
فنقول..» (١٥). وقوله: «ونعود إلى رأس
الحديث، فنقول..» (١٦). وهذا النص
الأخير، مرتبط بنص سابق عليه يقول
فيه: «وقد أردت أن أعيد القول في شيء هو
أصل الفساد ومعظم الآفة» (١٧).
وإذا ما تأملنا طبيعة الموضوع في

تفسير جمال النص البليغ. أكثر من ذلك فإنه، نظرا لتقشي الداء والتقليد، وسوء فهم حقائق الأمور، يتوقف أحيانا، ليشير إلى أن التكرار بالرغم من نهجه قد يخلق إحساسا بعدم جدواه. يقول: «واعلم أنني على طول ما أعدت وأبدأت وقلت وشرحت في هذا الذي قام في أوهام الناس من حديث اللفظ، لربما ظننت اني لم أصنع شيئا» (٢٠). ولذلك واصل الشرح والإعادة، ليثبت أنه نهج النهج السليم للافتقار، فنجده يقول موضحا إن عرض الفكرة لا يكفي إلا بالإعادة والشرح: «هذه جملة قد يرى في أول الأمر وبادئ الظن، أنها تكفي وتغني، حتى إذا نظرنا فيها وعدنا وبدأنا، وجدنا الأمر على خلاف ما حسبناه، وصادفنا الحال على غير ما توهمناه» (٢١).

وفي كل النصوص التي استشهدنا بها بخصوص التكرار، نجد الجرجاني يبرر اتخاذ هذا النهج الفريد. كما أننا إذا تأملنا الكتاب، سنجد جملة من الدلالات تثبت ماذهب إليه. من ذلك: البسط، الاستئناف، الاستقصاء، الشرح، تتبع كل ضرب، الأخذ في نوع آخر من الحجاج، الإعادة، وغيرها. وإلى جانب ذلك، نجده في افتتاحية الكتاب، يستعيز بالله مرتين من أن يكون مكررا للأفكار، أو جامعا بينها دون مبرر (٢٢). وهذا يؤكد أنه منذ البداية، قد حدد طريقة في التأليف تشذ عما اعتاد عليه القارئ، وكأنه بذلك قد ألمح إليه أنه قد يجد تكرارا في الأفكار، لكنه تكرار منهجي يعضد أفكار الكتاب، ويوصلها للإفهام في يسر.

وإذا نظرنا في تأليف (أسرار البلاغة) و(المقتصد) وغيرهما، حيث يظهر التأليف في نسق وترتيب محكمين، نجد أن تأليف (الدلائل) على شاكلة باقي التأليف، لم

الكتاب، نجد أنها تدعو إلى إعادة النظر في الفكرة مرة بعد أخرى، لكن بجدة تتيح في العودة غنى وتنوعا، فعبد القاهر يرجع جمال القول البليغ إلى النظم. فكان ينظر إليه على أنه كل تدرج ضمنه جزئيات مترابطة: المعنى، اللفظ، الموقع، وغيرها. والحديث عن أحدها في انفراد، في إطار فصل خاص يعالجه ثم يمضي إلى الآخر، يستدعي بالضرورة الحديث عن باقي الجزئيات، وإلا كان الحديث ناقصا. ولذلك كان الجرجاني، يربط الحديث عن النظم بجزئياته. وهذا ما خلق حضورا مستمرا لبعض الأفكار، ليس لأن الجرجاني خلط بينها، ولكن لأن طبيعة الموضوع تقتضي الإعادة والتكرار.

إلى جانب ذلك، نجد الجرجاني كلما تحدث عن إعادة فكرة ما إلا وقرن الإعادة بالداء الذي أصاب الناس (المعتزلة) في أمر اللفظ وحقيقة النظم. يقول مثلا: «فغلطهم كالداء الذي يسري في العروق، والذي يستدعي تعهدا بالمداواة» (١٨). وهذا يعني أن الجرجاني نصب نفسه طبيبا معالجا. ويلاحظ أن ذكر الداء يقتزن بذكر ما يلزمه، وهو التعهد بالمداواة. فكان إبطال الآراء الخاطئة، يقتضي التكرار والشرح حتى يقتنع المخاطب، مثلما يقتضي الداء التعهد بالعلاج، حتى يشفى المريض. ويرادف لفظ الداء، في هذا السياق، لفظ الفساد والآفة والتقليد. يقول بخصوص هذا العنصر الأخير: «وقد تقدم هذا فيما مضى، ولكننا أعدناه هاهنا لأن الذي أخذنا فيه من إسلام القوم أنفسهم إلى التقليد، اقتضى إعادته» (١٩).

كل ذلك، يوضح أن الجرجاني قد عمد تنظيم الكتاب بالشكل الذي ظهر به، فجعل من التكرار وسيلة ناجعة لإبطال الآراء المنحرفة عن الصواب في مجال

يكن ليعجز الجرجاني سواء كان (الدلائل) سابقا زمنّا أو متأخرا. كما أنه (الجرجاني)، لم يكن منقطعا عن مختلف الكتابات البلاغية والنقدية التي تعلن عن نهج منظم.

مما يعني أن مسألة طريقة التأليف، لم تكن بالنسبة لعبد القاهر أمرا غريبا أو مستعصيا. بل على العكس من ذلك، قد كان مصيبا حين اختار وضع (الدلائل) في صورته التي أثارَت نقدا وتهجما أحيانا. وهذا يقودنا إلى تساؤل يحمل إجابة ضمنية: هل أغنى ترتيب وتهذيب الرازي وابن الزملكاني لمحتويات (الدلائل) عن هذا الكتاب الفريد؟ وهل تدوّل كتابهما قديما وحديثا، أكثر مما تدوّل (دلائل الإعجاز)؟

ولن نفترض في مجال الماضي فنقول: إن (دلائل الإعجاز) لو جاء على شاكلة كتابي الرازي وابن الزملكاني وغيرهما، لما لقي رواجاً مستمرا، وخلق تأثيرا واضحا، ولكن نقول: يكفي أنه حقق هذا الرواج والتأثير بالطريقة التي نهجها. فكان كل قارئ لا يقف عند حدود الاستفادة، ولكنه يحس باستمرار، بلذة وراحة نفس، وهو يقرأ (الدلائل).

وأحب أن أختتم بهذا التساؤل الذي قد تكون له مشروعيته والذي يرتبط بفكرة النظم. فقد قدم عبد القاهر نظرية النظم لأول مرة تقديما مثمرا، وكان يشير دوما إلى أن كل تركيب يقترن بدلالة خاصة، ألا يكون تركيب (الدلائل) مقترنا بدلالة خاصة، قد تكون الثورة على النهج المعهود في تأليف الكتب في شتى الأحوال، وذلك بالتنبيه إلى أن اختيار طريقة التأليف، يجب أن يتم حسب خطورة الموضوع؟

١- فخر الدين الرازي، نهاية الإعجاز في دراية الإعجاز تحقيق بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط ١، بيروت ١٩٨٥، ص ص ٧٦-٧٥.

٢- ابن الزملكاني، التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، تحقيق أحمد مطلوب، بغداد، ١٩٦٤، ص ص ٢٩-٣٠.

٣- أحمد أحمد بدوي، عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، ط ٢ مكتبة مصر، القاهرة ص ٢٩٨.

٤- روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢، ص ١٤٠.

٥- عبد المنعم خفاجي، عبد القاهر والبلاغة العربية، القاهرة، ١٩٥٢ ص ٥٩.

٦- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط ٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٤٢.

٧- نفسه، ص ٣٨.

٨- نفسه، ص ٣٥.

٩- نفسه، ص ٦٥.

١٠- سبقه إلى هذا التحديد شوقي ضيف في البلاغة تطور وتاريخ، ط ٤، دار المعارف، مصر، ص ١٧٧ وما بعدها.

١١- عبد القاهر الجرجاني، الدلائل، ص ص ٤٧٥-٤٧٦.

١٢- نفسه، ص ٣٧٠.

١٣- نفسه، ص ٤٤٧.

١٤- نفسه، ص ٤٢٩.

١٥- نفسه، ص ٤٥٣.

١٦- نفسه، ص ٤٢١.

١٧- نفسه، ص ٤٨١.

١٨- نفسه، ص ٤٦٨.

١٩- نفسه، ص ٣٦٥.

٢٠- نفسه، ص ٣٥.

نظرية الشعر عند الرومان

د. هادي مرسي، جامعة حلب، سورية

لونجينوس

لقد وصلت إلينا مقالة «السامي» الشهيرة منسوبة إلى كاسيوس لونجينوس اللغوي والبلاغي الذي عاش في القرن الثالث الميلادي وكان من أوائل الأفلاطونيين الجدد أتباع الفيلسوف الروماني أفلوطين (١). غير أن الدراسات الحديثة لم تترك مجالاً للشك في أنها تنتمي إلى البدائرة الفكرية التي تنتمي إليها أفكار سينيكا وتاتسييت وكوينتيليان (٢). ولابد من إرجاع تاريخ كتابتها إلى أواسط القرن الأول الميلادي (٣) لأنها تعكس في محتواها المثير للجدل الروح العامة للنقد الأدبي في ذلك الزمن، فلو تأمل القارئ نص المقالة لوجد فيه الشكوى النموذجية لكتاب ذلك العصر من فقدان الحرية وانهايار القيم الأخلاقية، وهما - في نظر أولئك الكتاب - السبب الأول في انحطاط الأدب.

إن من يقرأ مقالة لونجينوس يكتشف أن مفهوم «السامي» الذي حملته عنوانا لها قد ظل، مثل معظم المفاهيم الجمالية والفنية في الفكر الجمالي القديم، مفتقرا إلى التحليل، والتحديد المنطقي، إذ لا يخصص كاتبها لشرح سوى بضعة أسطر لا تتسم بالأهمية. غير أن الموقف العام لهذا الكاتب المجهول يتجسد متماسكا موحدا في عبارات قوية وشديدة التأثير، وثمة في عمله كثير من الأفكار والصور والأمثلة التي تضعه في نسق واحد مع ديونيسيوس الغاليكارناسي (٤). ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن صاحب هذه المقالة المنسوبة إلى لونجينوس لم يناقش مفهوم «السامي» من زاوية فلسفية، كما فعل النقاد الكلاسيكيون في العصر الحديث، بل عالجه من وجهة بلاغية - شعرية خالصة.

بوصفه الكمال في الشعر. أما المعيار الأساسي لهذا الكمال فكان في نظر كاتبها استخدام كل العناصر التي حددتها مدرسة الاسكندرية في النقد الأدبي (٦)، وذلك بهدف تقليد الواقع تقليدا مثاليا. والمقصود بالمثالية هنا تصوير الواقع الشعري، ولا سيما التراجيدي، تصويرا يبرز أرقى أشكال الحياة ومستوياتها. وهكذا تحدد «السامي» في مقالة تسيسيلوس نتاجا لبناء الشعر والخطابة بناء بلاغيا. وقد أدى هذا التحديد إلى إلغاء دور البواعث العاطفية والنفسية في بناء العمل الفني، إذ يجب أن يتسم محتواه بالموضوعية التي تلائم توجهه النبيل وتشكل جوهر قيمته الفنية.

إن نظرة تسيسيلوس إلى «السامي» تتضمن، إلى جانب المحتوى الأخلاقي - التعليمي الذي كان الفكر الجمالي القديم كله يمسك به، تقويما للطبيعة الخاصة للواقع الفني واستقلاله وتفوقه على الأهواء النفعية، والحديث في مقالته كان يهدف إلى تحديد البنية الموضوعية لذلك الواقع تحديدا شكليا، إذ رأى أن البلاغة وعي لأشكال تلك البنية، وأن العناصر والأدوات البلاغية وسائل لتحقيق التصوير المثالي للواقع الفني. لذا كان من الطبيعي أن تحتل مقاييس الانسجام والاعتدال والتناظر والملاءمة والوحدة المرتبة الأولى في تحديده لـ «السامي» وأن تشكل، في غياب التحديد الواضح للمحتوى، قانونا راسخا وتنحصر في دائرة ضيقة من الشواهد والقواعد الكلاسيكية المستخلصة من دراسة الخطب والأشعار التي كانت تعد بليغة آنذاك، وأن تهمل قدرة فني الشعر والخطابة على الخلق والابتكار.

ترتسم أمام قارئ المقالة صورة ناقد نشيط يدافع عن الشعر المؤثر والحماسي ويقف ضد التكلف في الشعر الذي كان تسيسيلوس (٥) من أبرز ممثليه. إنهما، من حيث المظهر، نقاش هدفه دحض عقلانية تسيسيلوس وتكلفه، نقاش يستند في أساسه إلى الخلاف العميق بين اتجاهين في الشعر حمل الأول منهما راية الاتزان والعقلانية، وحمل الثاني راية الحماسة والتأثير البلاغي. ولعل هذه المقالة مرحلة من مراحل النقاش بين الفلسفة والبلاغة الذي استمر في الفكر القديم قرونا وقامت على أساسه مدرستان في النقد الأدبي، الأولى أرسطية ترى أن البلاغة علم يهدف إلى تحديد بنية العمل الأدبي على أسس عقلانية أهمها اللغة التي هي نتاج منطقي يقوم على أساس معان محددة ثابتة تقوم بينها علاقات محددة وثابتة أيضا، والثانية أفلاطونية تزعم أن البلاغة ليست علما، بل هي فن تطبيقي يأخذ بعين الاعتبار الدور الذي تؤديه «الفانتازيا» والعواطف في الخطابة والشعر وفن الأدب عامة، وترى أن هذه العناصر الداخلة في أساس إلهام الشاعر، وفي أساس تلقي عمله الفني، ليست نتاج القوانين المنطقية ولا تخضع لحكمها، بل أن اللغة نفسها تخضع لتأثير العاطفة وتتغير بتغير عادات الناس وتقاليدهم وردود أفعالهم تجاه ظواهر الواقع.

لم يكن، إذن، كاتب مقالة «السامي» المجهول أول من أثار هذه المسألة في النقد الأدبي القديم، فقد كتب، قبله، تسيسيلوس مقالة صغيرة عن «السامي» صاغها على شكل دليل نظري ينتمي بوضوح إلى المدرسة الأرسطية. لقد عرفت مقالة تسيسيلوس «السامي»

(الباثيوس) ولكنها كانت تظهر ان هدفه هو الكشف عن الجوانب المؤثرة في الكلام وتحليلها.

يبرز كاتب مقالة «السامي» المنسوبة إلى لونجينيوس، أكثر من ديونيسيوس عنصر الإبداع والابتكار في الفن، أي دور الذات الشاعرة في إبداع الشعر، مقتربا في ذلك من أفلاطون ومن نظراته إلى الشاعر الملهم، بل المدفوع بإرادة إلهية إلى قول الشعر متحررا من كل علاقة محددة بالواقع. إن لهذه النظرة التي تتجلى في حوارية أفلاطون «إيون» معنيين، فهي تسوغ، من ناحية، انتقاد أفلاطون للشعر بوصفه فعلا غير واع، ولكنها، من ناحية أخرى، تسبغ على الشعر سمة غيبية ترقى به إلى مجال المثالية التي لا يستطيع العقل بلوغها. وهذا المعنى، بالتحديد، هو ما تنبأه كاتب مقالة «السامي» المجهول الذي وضع الشعر قبالة الفلسفة، مؤكدا ان الشعر ليس من فعل العقل بل من فعل الخيال والعاطفة. غير انه يضم هذا الدافع غير العقلي لقول الشعر إلى الدافع الأخلاقي - العقلي، بل يضعه فوقه بهدف تفسير ما يتصف به الفن من طبيعة سامية. إن «سمو» العمل الفني لا يقوم، بحسب رأيه، على بنيته الشكلية، بل على الطاقة الروحية التي تغذي الفن وتمنحه الحياة. وهذا بالضبط ما سعى إلى إبرازه، مبينا، في الوقت نفسه، أن البنية الشكلية، أي العلاقات البلاغية في النص، إنما تستمد وجودها ومعناها من تلك الطاقة. وسنحاول فيما يلي تتبع أهم ما تضمنته مقالة «السامي» المنسوبة إلى لونجينيوس من أفكار وما أثارته من مسائل تتعلق بفن الشعر وجمالياته (٧).

وفي غمرة الجدل الواسع الذي دار في القرن الأول الميلادي وقف ديونيسيوس الغاليكارناسي ضد هذا الجمود والتجريد البلاغي، ورأى ان البنية المصنوعة والتعابير المتكلفة لا يمكن ان تنتج قيما فنية أصيلة، إذا لم يكن العمل الفني نفسه مشبعا بمشاعر «الانسجام» السامية التي تمد بها الحكمة الأرواح الجميلة، وإذا لم تغن الفلسفة روح الفنان بغض النظر عن مزاجه وطبعه الفطريين. إن هذه الروح التي يصعب تعريفها، هي التي تمكن الشعراء العظام من الارتقاء إلى قمم الشعرية والكشف عن نقاء نفوسهم ونبلها في أعمالهم الإبداعية أيا كانت الصور والمشاعر والشخصيات التي يقدمونها في تلك الأعمال.

وهكذا يبتعد ديونيسيوس الغاليكارناسي بـ«السامي» عن التخطيط البلاغي المكتسب، نحو «العقلي» بوصفه مبدأ للنقاء والنبيل والانسجام، وفعلا جوهريا من أفعال الروح التي تضم في ذاتها تناقضات الحياة، ويغدو الواقع الفني، بحسب نظرته هذه، تعبيرا عن السمو العقلي الذي يتحقق فيه التوافق والانسجام بين جميع مستويات الوجود وأشكاله. ولذا فإن الواقع الفني لا يمكن أن يبني شكليا، وجزءا من جزء، انه إبداع خلاق يقوم به الشاعر فيتجلى من خلاله جوهره السامي.

أما كاتب مقالة «السامي» المجهول فيقدم، كما يقول هو نفسه، «مذكرة» ذات طابع عملي صرف يشير فيها إلى أن تسييسيليوس لم يمس في مقالته مطلقا المسائل المتعلقة بـ«روح العمل الفني» (الباثيوس). صحيح اننا لا نجد في تلك «المذكرة» مناقشة معمقة لمفهوم كاتبها عن «روح العمل الفني»

أقسام المقالة

تقع مقالة «السامي» في أربعة وأربعين فصلاً يمكن أن تنقسم بحسب موضوعاتها إلى ثلاثة أجزاء هي:

١ - المدخل ويضم سبعة فصول يتحدث فيها الكاتب عن مفهوم «السامي»، فيتساءل عن وجود تقنية فنية معينة لتجسيده ويضرب أمثلة يستعرض من خلالها صيغاً مشوهة «للسامي» ثم يحاول تعريف «السامي الحقيقي» كما يراه.

٢ - متن المقالة ويضم ستة وثلاثين فصلاً يتحدث فيها كاتبها عن مصادر «السامي» فيقسمها مجموعتين:

أ - المصادر الفكرية وتشمل «سمو الأفكار» و«روح العمل الفني» (الباثيوس) و«التقليد» و«الفانتازيا».

ب - المصادر الشكلية - التقنية وتشمل «الأدوات البلاغية» و«الكلام النبيل» و«التركييب اللغوية».

٣ - الخاتمة وتشغل فصلاً واحداً يتحدث فيه الكاتب عن أسباب انحطاط فن الكلمة.

تعريف السامي:

يقول كاتبنا المجهول في تعريفه للسامي: «السامي هو ذروة التعبير الكلامي الرفيعة» (الفصل الأول - الفقرة الثالثة)، ويقول أيضاً: «السامي ليس دمدمة تعطل فهم السامع ولا تقنعه»، إنه «كقصف الرعد يدحض الحجج كلها ويكشف في الحال قدرة الخطيب أمام الجميع» (الفصل الأول - الفقرة الرابعة). وهو يقدم في أماكن أخرى من الجزء الأول من مقالته تعاريف للسامي فيقول

مثلاً: «السامي ليس هناك حيث الخير المزعوم والبريق الكاذب». (الفصل السابع - الفقرة الأولى)، ويؤكد أن روحنا بطبيعتها «تستجيب للسامي بحسها المرهف» وتحت تأثيره «تمتلئ عظمة وشموخاً» في حين أن «السامي المزيف لا يترك في الروح سوى انطباع سطحي» و«لا يرقى بها نحو الأفكار السامية» (الفصل السابع - الفقرتان الثالثة والرابعة).

من كل ما تقدم نستشف عدم تحديد مفهوم «السامي» في ذهن صاحب المقالة، أي أن التعريفات الواردة كلها ليست تعريفات منطقية بل مقولات وصفية تقريبية تتفق تماماً والروح الإغريقية، وتؤكد زعمنا هذا خاتمة الفصل السابع حيث يقدم الكاتب تعريفاً «للسامي» يقول فيه: «وهكذا، فالجميل والسامي هو فقط ما يقر الجميع دائماً أنه كذلك» (الفصل السابع - الفقرة الرابعة). لقد كان من الممكن أن تكتسب هذه المقولة أهمية معرفية عظيمة لو حاول الكاتب أن يستخلص منها نتيجة فلسفية، إذ أن الظاهرة التي يقر بجمالها وسموها الجميع على اختلاف ميولهم وأخلاقهم وعاداتهم وأعمارهم ومعارفهم، ظاهرة سامية حقاً، ولكنه لا يفعل ذلك، بل يكتفي بإيراد التعريف بتلك الصيغة التي لا تعدو أن تكون ملاحظة وقائعية عامة.

وسعيًا من كاتب المقالة إلى توضيح جوهر هذا المفهوم في الأذهان يعدد التشويهاً التي تلحق به في أعمال الخطباء والشعراء ومنها: «القول المتبجح الذي يتجاوز في انتفاجه حدود الاعتدال» (الفصل الثالث - الفقرة الأولى)، و«القول الطفلي العايب» (الفصل الثالث - الفقرة الرابعة) الذي لا ينشأ عن الإلهام وإنما

عن لهو الأطفال، و«الحماسة المفتعلة التي ترد دون ضرورة وفي غير مكانها» (الفصل الثالث - الفقرة الخامسة)، و«القول البارد أو المتعالي» (الفصل الرابع) الذي نجد له أمثلة عند المؤرخ طيمايوس (٨) وعند كسينا فونت (٩) وأفلاطون أيضا. ويرى كاتب مقالة «السامي» ان سبب حدوث هذه التشويهات كلها اندفاع الكتاب والشعراء في «الركض وراء التجديد» (الفصل الخامس).

لا بد لنا أخيرا من الإشارة إلى مسألة استخدام التقنية الفنية لبلوغ الأسلوب السامي وهي مسألة عالجها الكاتب في هذا الجزء الأول من مقالته، فأكد خطأ الاعتماد على الموهبة وحدها وإهمال دراسة قواعد فن الكلمة وأصوله (الفصل الثاني). صحيح ان الفطرة تتجلى في الإبداع الفني أكثر من الصنعة، ولكن التعلم يساعد مساعدة عظيمة في تحديد معيار الأسلوب السامي وكيفية استخدام التقنية الفنية لبلوغه. وإذا كان ديموسفين (١٠) قد رأى ان الخير الأعظم يكمن في السعادة، تليها الحكمة التي لا تقل أهمية عنها، فإن ما يقابل «السعادة» بالنسبة إلى فن الكلمة هو «الطبع» وما يقابل «الحكمة» هو «التقنية الفنية».

مصادر السامي الفكرية:

يسمى كاتب المقالة المجهول امتلاك الأفكار والنظريات السامية مصدرا أولا من مصادر «السامي». أما المصدر الثاني من هذه المصادر فهو، بحسب رأيه، الروح الملهمة القوية. ومن الواضح ان هذين المصدرين مرتبطان بملكات الإنسان

الفطرية. ومن الواضح أيضا أنهما المصدران الأكثر أهمية عنده. إنهما مزاج روحي معين قادر على خلق العمل الفني خلقا يمنح أساسه الفكري محتوى ملائما وحرية ورقة في التعبير تميزه من مجرى الحياة العادية.

ويحلل الكاتب تحليلًا يتسم بالدقة ورهافة الحس عددا من المسائل المتصلة بهذا الأمر، فيؤكد أن «السامي» يتطلب، قبل كل شيء، روحا سامية وعقلا ساميا وفطرة سامية. فقد رأى الكاتب، كما أسلفنا، ان روحنا بطبيعتها تستجيب للسامي بحسها المرهف فتمتلئ تحت تأثيره بالعظمة والشموخ، ولذا فإن «فكرة موجزة واحدة معبر عنها تعبيرا يخلو من الزينة والزخرفة الكلامية تصعقنا بعظمتها» (الفصل التاسع - الفقرة الثانية). ويضرب لنا مثلا على هذا «السامي» من دون كلمات، صمت أجاكس (١١) في «أوديسة» هوميروس حين يخاطبه أوديسيوس (١٢) في العالم السفلي قائلا:

اقترب يا أجاكس، دعني استمتع لحظة بالحدث معك، ولتطرد من قلبك الكبير الغضب.
لكن أجاكس لم يجب؛ بل مضى خلف الأشباح الأخرى
عابسا، ثم اختفى في عالم الموتى المظلم.
وهو يرى ان هذا الصمت «أبلغ وأعظم من الكلام كله».

كذلك تبدو عظيمة في نظر كاتب المقالة فكرة هوميروس حين يتحدث عن خيول الآلهة قائلا:

إن كل الفضاء الذي تستطيع عيننا الإنسان احتواءه

وهو جالس في المرقب ينظر إلى البحر
القائم،
تستطيع خيول الآلهة الأبية اجتيازه
بقفزة واحدة.

تحت أقدام الإله الغاضب المقدسة.
إنه يعدو بخيوله فوق الموج، وتفرغ
الأعماق أفواها المخيفة
وعلى ذرا الزبد تتقاذف الحيتان فرحة
برؤية مليكها
وينبسط البحر أمامه وتندفع الخيول
سريعة كالعاصفة..

فيهتف معبرا عن حماسه لهوميروس
وإعجابه به: «إن الشاعر يقيس قفزة
الخيول بالفضاء الكوني» ثم يتساءل
مندهشاً: «ماذا لو تقفز الخيول قفزة
أخرى؟! إنها، لعمري لن تجد لنفسها
مكانا في هذا العالم» (الفصل التاسع -
الفقرة الخامسة).

ثمة مقاطع أخرى من شعر هوميروس
يرى فيها كاتب المقالة تجليات «للسامي»
ومنهما تلك الصورة «الفانتازية» والمخيفة
التي رسمها الشاعر لقتال الآلهة:

سيطر الرعب على أييد ملك الموتى في
عالمه السفلي،
فقفز في هلع عن عرشه، صارخا
بصوت عال،
خائفا أن يمزق بوسيدون سطح
الأرض،

فيفتح أبواب بيوت الموت للخالدين
والزائلين،
تلك البيوت المظلمة الرهيبة التي تخيف
الآلهة نفسها.

لكنه، وهو يمدح هذه الصورة، يفضل
تلك الصور التي تجسد الآلهة طاهرة لا
تصيبها المكاره، ولا تتخذها الجراح،
ويضرب مثلا على ذلك صورة الإله
بوسيدون:

.. اهتزت الأحراج والجبال
والعالم السفلي ومدينة إيلون والسفن
المصفحة بالنحاس

إن الأمثلة التي ساقها كاتب المقالة
المجهول تجسد سمة مدهشة، بارزة أبدا
في الفكر الجمالي القديم، هي نظرة ذلك
الفكر إلى الأشكال التعبيرية بوصفها
أشكالا وجودية حسية. ففي حين يميل
الفكر الجمالي الحديث ميلا واضحا إلى
تفسير الظواهر الجمالية تفسيراً بعيداً عن
محتواها ومستقلا عنه، يحتم الفكر
الجمالي القديم أن يكون للصورة الجميلة
موضوع جميل، وأن يرتبط الأسلوب
السامي بمحتوى سام. وهذا ما يتجلى لنا
بوضوح في مقالة «السامي»، فبالإضافة
إلى الأفكار السامية «يتحتم على الخطيب
أن يصور موضوعات سامية» (الفصل
العاشر).

يدور الحديث هنا على ما سبق أن ذكره
ديونيسيوس الغاليكارناسي عن التوجه
العاقل للروح، ولكنه حديث أكثر عمقا
وحيوية وذو طابع أخلاقي أكثر
وضوحا، إن الشعر، في نظر كاتب مقالة
«السامي»، وليد الروح النبيلة، يتجه أبدا
نحو الجواهر والقيم الخالدة، ويسعى
إليها، ومنها ينشئ صورة فتكون إغناء
لحياة الشاعر وحياة الآخرين. ولذا فمن
واجب الشاعر أن يخضع الأهواء للعقل.
وهذا مبدأ دعت إليه الفلسفة
الرواقية (١٣) بوصفه الوسيلة الأخلاقية
الأساسية لتجاوز أزمة العالم القديم،
وهو يتجلى في كل جزء من أجزاء المقالة.

تشيشيرون (١٥) وديموسفين فيرى أن ديموسفين عظمة صارمة، أما تشيشيرون فسيل عريض. ديموسفين يشبه الإعطاء أو البرق أما تشيشيرون فيشبه النار الممتدة على مساحات شاسعة. الأول يشعل ويسحق بقوته وسرعته وجبروته. والثاني يلف كل الأشياء بلهيبه القوي الذي لا ينطفئ، والمتنشر انتشارا متساويا في الجهات كلها. إن سر نجاح أسلوب ديموسفين السامي والمتوتر يكمن في أقواله القادرة القوية المؤثرة التي تهز المستمع هذا عنيفا. أما السيل التشيشيرون فيهدفه إغراق من يستمع إليه. (الفصل الثاني عشر - الفقرتان الرابعة والخامسة).

إن نبل الروح الذي يولد السمو يكمن فعلا في حبنا للظواهر الخالدة، في ذلك الحب الذي يثيرنا ويهزنا ويخلق الصور التي تجتذب المشاعر والخيال إليها. والأدباء العظماء لا يدققون كثيرا في التفاصيل حين يسعون إلى تصوير العظمة الكلية. ومن أهم الأسباب التي تجعلهم كذلك «إن الطبيعة لم تفرض علينا نحن البشر أن نكون مخلوقات تافهة - إنها تقودنا إلى الحياة وإلى الكون وكأنها تقودنا إلى احتفال مهيب نكون فيه شهودا على وحدتها الكاملة ومنافسين محترمين لها. لقد غرست في أرواحنا منذ البدء وإلى الأبد حبا لا ينتهي لكل ما هو عظيم لأنه أكثر ألوهية منا. ولذا لا يكفي أن يشمل الإنسان الكون كله بتأملاته وأفكاره. إن حدود الكون ضيقة على أفكارنا. ولو فكر الإنسان بمجرى الحياة الإنسانية وبمقدار ما يسود فيها من مظاهر عظيمة وجميلة لأدرك الهدف من وجوده». (الفصل الخامس والثلاثون - الفقرتان الثانية والثالثة).

ولكنه يخضع فيها لاندفاع الروح خارج أطر العالم الحسي - هنا يظهر أثر الأفلاطونية - اندفاعا يفتح آفاقا لواقع جديد لا نهائي تجد فيه الروح وطنها الحقيقي.

غير أن هذه المقولة النظرية التي يطرحها كاتب المقالة في الفصل العاشر من مقالته لا

تلبث أن تتبدد نتيجة المثال الذي قدمه لتأكيددها، وهو قصيدة جميلة للشاعرة الإغريقية «سافو» (١٤) تصف فيها انفعالها في حالة الحب: ضربات قلبها المتسارعة والطين في أذنيها والعرق البارد... إلخ. ونحن لو أخذنا هذا المثال الرائع بجديّة لاستنتجنا أن مفهوم «السامي» أوسع بكثير، في نظره، من «السامي أخلاقيا». إنه يكاد يكون «المؤثر»، بل «المؤثر تعبيرا».

ويثير كاتب مقالة «السامي» في هذا المجال مسألة «المبالغة» فيرفض تعريف الخطباء الذين يرون أن «المبالغة صياغة تعظم المحتوى وتعطي الموضوعات حجما كبيرا» (الفصل الحادي عشر)، ويرى أنه تعريف ينطبق على «السامي» وعلى «روح العمل الفني» (الباثيوس) وعلى «المجاز اللغوي» في الوقت نفسه. ويفرق كاتب المقالة بين مفهومي «المبالغة» و«السامي» مبينا أن «السامي» يعتمد على «الرفعة» و«التكثيف»، في حين تعتمد «المبالغة» على «التوسيع» و«التكثير». ولذا فإن «السامي» قد يتجلى في فكرة واحدة، في حين أن «المبالغة» تتطلب حتما عددا من الأفكار قد يكون كبيرا» (الفصل الثاني عشر - الفقرة الأولى). وهو يرى أن «المبالغة» تجمع أجزاء مستقلة في كل موحد فيضخم بذلك الموضوع المصور. ويعقد، لكي يوضح فكرته، مقارنة بين

الاتحاد بالمصدر الأول (نبل الروح) سر موضوعية بنيته.

تتضح من كل ما تقدم فداحة الخطأ الذي نرتكبه إذا ساوينا بين مناقشة كاتب مقالة «السامي» لأراء تسيسيلوس وبين الخلاف الكلاسيكي - الرومانتيكي في مسألة العلاقة بين حرية إلهام الفنان والمتطلبات الموضوعية التي يقتضيها إنشاء العمل الفني. نحن نعتقد أنه لم يخطر في بال أحد من منظري الفن القدماء أن يطالب بحرية ذاتية للفنان على النمط الرومانتيكي. ولذا فعندما يتكلم كاتب المقال على «روح العمل الفني» (الباثيوس)، فإنه لا يعني الإحساس أو الحالة العاطفية التي تعبر عن موقف الفنان من هموم الحياة أو عن رؤيته الذاتية لها. إنه يعني، قبل كل شيء، الاندفاع الإبداعية التي تنشأ في روح الإنسان عند رؤيته لما هو جميل خير نقي بعيد عن الفردية متحرر من شتى قيود المعاناة الذاتية، وقد وجد في الشكل الفني وفي قوانينه الصافية التعبير الملائم له. وهذا ما يجعل «روح العمل الفني» (الباثيوس) «معاناة» حقيقية شبيهة بإلهام الأنبياء الذين لا ينطقون إلا بما يوحى إليهم. من هنا ينبع، في رأي كاتب المقال، «السامي» في الشعر، الذي لا يبعث في نفوس المتلقين حالات نفسية معينة تتناسب ورفعته، بل يوقظ كل ما في نفوسهم من أحاسيس نبيلة وقدسية، مظهرا لهم العالم الحقيقي والإنسانية الحقيقية التي تساعدهم في جلاء طبائعهم الأصلية والارتقاء بها نحو الأسمى. ولا شك في أن العارف بتاريخ المفاهيم الجمالية يدرك أن هذه النظرة هي أصل نظرية العبقرية التي ظهرت عند علماء الجمال ذوي الاتجاه الأفلاطوني في

لكل ذلك كان «روح العمل الفني» (الباثيوس) المصدر الثاني من مصادر «السامي» في الشعر. وقد أشار كاتينا المجهول عرضا إلى أن تسيسيلوس أخطأ تماما حين أغفل في بحثه مسألة «روح العمل الفني» (الباثيوس). وهو يرى أن سبب وقوع تسيسيلوس في هذا الخطأ هو عدم تمييزه بين «السامي» و«الحماسي»، علما أن المطابقة بين هذين المفهومين خطأ فادح. (الفصل الثامن) ثمة انفعالات قوية جدا ولكنها بعيدة جدا أيضا عن كل ما هو سام، بل قد تكون عادية أو منحطة (من ذلك مثلا انفعالات الندم والحزن والخوف)، وثمة ما هو سام وخال في الوقت نفسه من الانفعالات (مثال ذلك أقوال الخطباء التي يمدحون بها هذا أو ذاك مدحا خاليا من العواطف). نحن لا نجد في المقالة مزيدا من الإيضاح لنظرة كاتبها إلى «روح العمل الفني» (الباثيوس). ولكننا نستطيع أن نستخلص من مجمل المقالة أن «روح العمل الفني» (الباثيوس) هو الحس الملهم، والاندفاع العاطفي الذي يدمر ويمحو صور العالم العادي المدرك بالحواس، فتبحث الروح السامية المبتهجة الحرة بفضلها عن عالمها الخاص وتخلقه. إن الإبداعات الشعرية كلها مشحونة بـ«(الباثيوس) الذي يقوم بدور قوة الربط بين أجزائها ويشكل قدرتها على التأثير في المتلقين فيقتنع المتلقي بأنه أمام صيغ إنسانية نقية ونبيلة ويشعر بنبض الحياة فيها، أي أن «روح العمل الفني» تمنحه طاقة جديدة وتملأ قلبه بالفرح. وهكذا يؤكد كاتينا المجهول أن «السامي» لا يتجلى في الطبيعة المستقلة للواقع الفني، بل في قدرة ذلك الواقع على التأثير فيما يحيط به مشكلا من خلال

وايفريبيديس (١٦) وغيرهما، مؤكدا ان استخدام التهويل التراجيدي في النثر أمر سيء، لأن مجاله الشعر حيث الانفعال والإدهاش والحماسة.

يتضح مما تقدم، التقارب الكبير بين فهم كاتب المقالة لمصطلح «فانتازيا» وبين فهم النقد الحديث لهذا المصطلح، فـ«الفانتازيا» عنده ليست مجرد تصوير محسوس للأفكار، بل هي وسيلة تأثير وإدهاش أيضا. وبهذا الفهم لمصطلح «فانتازيا» يتفرد نص مقالة «السامي» بين نصوص النقد الأوروبي القديم. غير أن كاتب المقال لا يعرف «الفانتازيا» بوصفها واقعا ذاتيا وفنيا شاملا، ولا يرى انها مقدمة ضرورية لكل فن وإبداع، وإنما ينظر إليها بوصفها ظاهرة استثنائية ووسيلة قوية لإنشاء «الأسلوب السامي»، أي بوصفها وسيلة من وسائل وطرق فنية كثيرة ليس فيها من شيء يجعلها ضرورة من ضرورات الفن، بل انه ينظر إلى «الفانتازيا» نظرة سلبية في بعض الأحيان. وهكذا لا يعطينا حديثه عن «الفانتازيا» - وهو، بالمناسبة، أغنى حديث عنها في النقد الأوروبي القديم - سوى ما يجعلها في مستوى عنصر ذاتي مصادف من عناصر الفن.

إن نظرة شاملة إلى مصادر «السامي» الفكرية عند كاتب المقالة المجهول، تبين لنا انه يهتم أساسا بعظمة الحالة الذاتية للفنان (الفصل التاسع) وبسمو الموضوعات التي يصورها (الفصل العاشر)، أي انه يهتم بالقيمة الوجودية الحسية للذات والموضوع في الفن. وهو يرى ان هذه القيمة تتركز في الموضوع بوساطة المبالغة والتضخيم، وتتركز في الذات بوساطة تقليد الشعراء القدماء (الفصل الرابع عشر) ووسائل ابتكار

يواصل كاتب مقالة «السامي» تحديده لمصادره الفكرية، فيعد تقليد الشعراء الجدد لنماذج الشعر القديم ومحاولة التفوق عليها، مصدرا من هذه المصادر. وهو يعتقد ان الشعراء القدماء هم، بالنسبة إلى الشعر المعاصر، كالبخور المقدس الذي يهيج كهان معبد دلف فيمنحهم القدرة على تلقي الوحي والتنبيؤ، ويرى أن المقلد الأول لهوميروس كان أفلاطون الذي استقى أفكاره كلها من إبداع الشاعر العظيم محاولا، دائما، منافسته في الإدهاش بقصد نيل المديح (الفصل الثالث عشر). ولذا ينصح كاتب المقالة المبدع الذي يرغب في منح عمله أسلوبا ساميا أن يقلد هوميروس أو فلاطون أو ديموسفين.

ثمّة مصدر آخر من مصادر «السامي» ينتمي، برأي كاتب المقال، إلى المجال الفكري هو «الفانتازيا» (الفصل الخامس عشر). وهو يقسم «الفانتازيا» إلى جنسين متميزين، الأول منهما «الفانتازيا» الشعرية، وهدفها صعق المستمع، أما الثاني فهو «الفانتازيا» الخطابية، وهدفها إقناع المستمع، ولذا فهي تتسم بالوضوح حتّى ما يجمع بين الجنسين فهو أشبه بـ«سبحان» إلى التأثير في المتلقي وهزه واستثارة تعاطفه (الفصل الخامس عشر في الفقرة الثانية). ولكن ما يميز «الفانتازيا» عند الشعراء «هو المبالغة التي تبين كثيرًا من الواقع.. وتفوق، في كل الأحوال، ما هو محتمل»، أما عند الخطباء وفي الكلام الفكري، «فالأكثر جمالا هو قوة التأثير الموقوتة بواقعية التصوير» (الفصل الخامس عشر - الفقرة الثامنة). ويلاحظ كاتب المقال أمثلة على «الفانتازيا» الشعرية من مكن مسرّحات إسخيلوس

الصور الجديدة، أي «الفانتازيا» (الفصل الخامس عشر).

ويجدر بنا ان نعترف، إخلاصا للحقيقة، ان هذا الكاتب المجهول، من أكثر مفكري العصر الهيليني إحساسا باستقلال الجهاز الفكري - الفني عند الإنسان وفاعليته. لقد سبق ان ذكرنا كيف رأى ان البشر شهود على وحدة الطبيعة وكمالها، وعدهم منافسين محترمين لها، وقرر ان حبنا الأبدي لكل ما هو عظيم جعل حدود الكون ضيقة على أفكارنا، واستنتج ان ذلك كله «هو السبب الذي يجعلنا، بحكم طبيعتنا نفسها، لا نعجب بالجدول الصغيرة مهما كانت شفافيتها وفائدتها بالنسبة إلينا، بل نعجب بأنهار كالنيل والإيستر والراين، ونعجب، إلى أقصى حد طبعاً، بالمحيط، وهو ما يجعلنا لا نعجب بشعلة النار التي نوقدها هنا على الأرض، بل نعجب بنور كواكب السماء على الرغم من انه كثيراً ما يحتجب عنا وراء الضباب. وكيف لنا ان نقر بأن ثمة ما هو أشد إنذهالاً من فوهات بركان إيتنا (١٧) التي تنطلق عبرها من أعماق الأرض الحجارة والصخور، وتندفع سيولا من النيران الجوفية النقية؟!» (الفصل الخامس والثلاثون - الفقرتان الثالثة والرابعة).

من الواضح ان ثمة أفكاراً في مقالة «السامي» تجاوزت العصر الهيليني ومنها نظرة كاتبها إلى الإنسان بوصفه «منافساً للطبيعة»، وفهمه للمحاكاة إذ يقول:

«على الرغم من ان الأعمال الفنية يجب ان تصنعنا بدقة صنعتها، وأعمال الطبيعة بعظمتها، فإن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي خصته الطبيعة بموهبة الكلام، ولذا فالناس يبحثون في التماثيل

عن أوجه الشبه بينها وبين أصحابها. أما في الخطب، فيجب ان نبحث عما يسمو بها فوق الحياة الإنسانية اليومية» (الفصل السادس والثلاثون - الفقرة الثالثة).

كذلك يتجاوز العصر الهيليني قول كتاب المقال: «إن المهارة تمنحنا القدرة على تجنب الأخطاء، والطبيعة تهبنا «السمو»، ولذا فمن الواجب ان تستعين المهارة بالطبيعة دائماً وفي كل مكان، لأن الإبداع الكامل لا يمكن ان يتحقق إلا من خلال تفاعلها» (الفصل السادس والثلاثون - الفقرة الرابعة).

ولكن نظرة كاتب مقالة «السامي» تظل، رغم كل ما تقدم، نظرة نموذجية من العصر الهيليني المتأخر، يؤيد حكمنا هذا ما ذكرناه سابقاً من حديثه عن «الفانتازيا» حيث لا يتكلم عليها بوصفها ملكة خصبة من ملكات الروح، بل يتكلم على نتائجها المتجسدة في صور فنية. ومن الطبيعي ألا يمتلك الحديث عن تلك الصور/النتائج الفعالية نفسها التي يصف بها الكلام على الروح المبدعة. غير ان آراء كاتب المقالة تمتاز، مع ذلك، بالفراة والجاذبية وتتم على رهافة حس كاتبها ودفع ذوق العصر الهيليني وجماله ونبله.

مصادر «السامي» الشكلية - التقنية:

يخضع كاتب مقالة «السامي» تحليله العناصر الشكلية - التقنية في بنية العمل الفني لنظرية عن «روح العمل الفني» (الباثيوس)، ويفضل في ذلك التحليل مسائل كالانسجام والتناسب.. الخ. إن بنية العمل الفني لا تتطلب، في رأيه، ترتيباً متجانساً متماثلاً، «فالسامي» هو، قبل

كل شيء، شعلة تندلع تارة هنا وتارة هناك من دون نظام، و«روح العمل الفني» (الباثيوس) لا يظهر بشكل واحد ولا يعبر عن نفسه بالصيغ نفسها في كل مرة، ولذا فإن العمل الفني يمكن أن يخلو من الترتيب والتخطيط إذا كان «روح العمل الفني» (الباثيوس) قويا شديد الحيوية. أما الأدوات البلاغية فلا يدرسها صاحب المقالة ولا يقومها بوصفها عناصر في بنية النص الموضوعية، بل بوصفها عوامل تأثير نفسي، إنه يدرسها من زاوية الجو الذي تخلقه للتعبير عن روح العمل الشعري، والأصداء والنتائج التي تقود المتلقي إليها (الانسحاق، أو الإثارة، أو تهيج هذه العاطفة أو تلك). فهو، مثلا، يؤكد في كلامه على خطبة لديموسفين أن استخدام «المجاز» يجعل الكلام أكثر «سموا» وتأثيرا في المتقين، ويرى أن «أفضل المجازات هي تلك التي لا نكتشف جوهرها بسهولة.. أما المجازات الرديئة فهي تلك التي يستطيع كل إنسان فك رموزها، فلا تترك عند الاستماع الانطباع المطلوب بل، على العكس من ذلك، تثير في نفسه النفور» (الفصل السابع عشر - الفقرة الأولى). ويخلص كاتب المقال إلى أننا «نستطيع أن نجعل كل صنعة وكل تلاعب بالكلام غير ملحوظين ولا يثيران شكوك أحد، إذا ربطنا القول ربطا محكما بـ«الجميل» و«السامي» فـ«العظمة الطاغية» تطمس آثار «الصنعة البلاغية» كما يطمس ضوء الشمس أضواء النجوم. إن الأدب «المؤثر» و«السامي» ينفذ إلى أرواحنا بسرعة وعمق بفضل قرابته الفطرية لتلك الأرواح، فذلك هو سر وصوله إلى نفوسنا قبل أن ندرك ما فيه من صنعة بلاغية» (الفصل السابع عشر - الفقرتان الثانية والثالثة).

ويقدم كاتب مقالة «السامي»، إلى جانب هذه الملاحظات العامة، تحليلا معمقا لضروب من الأدوات البلاغية يتيح لنا معرفة سمات جوهرية في الفكر الجمالي - البلاغي القديم. غير أن الغوص في تفصيلات المسائل البلاغية التي عالجها ليس من مهمات بحثنا، ولذا سنكتفي بتعداد أكثرها أهمية:

١ صيغ الاستفهام (الفصل الثامن عشر)، ٢ - التقديم والتأخير (الفصل العشرون)، ٣ - استخدام أدوات الوصل (الفصل الحادي والعشرون)، ٤ - معاني المفرد (الفصل الرابع والعشرون)، ٥ - استخدام الماضي بمعنى الحاضر (الفصل الخامس والعشرون)، ٦ - استخدام الضمائر (الفصلان السادس والعشرون والسابع والعشرون)، ٧ - قلب المعنى (الفصل الثامن والعشرون والتاسع والعشرون).

أما المصدر الثاني من مصادر «السامي» الشكلية - التقنية فيراه كاتب المقالة المجهول في «القول النبيل» الذي يتحقق من خلال الانتقاء الجيد للكلمات. وهو يتحدث في هذا المجال عن أهمية انتقاء «الكلمات القيمة والمناسبة تماما» لأن «الفكرة والتعبير الكلامي عنها يتجليان، إلى حد كبير، من خلال العلاقة المتبادلة بينهما»، وانتقاء هذه الكلمات «يسحر المستمعين» وبفضله «تزدهر الخطب وتتجلى بكل عظمتها وتكتسب بريقا خاصا». ويختتم حديثه عن هذا المصدر قائلا: «في الكلمات الجميلة يتجلى نور العقل وجماله» (الفصل الثلاثون - الفقرة الأولى). ولكن الإكثار من استخدام الكلمات الجميلة ليس مفيدا دائما لأن استخدام «الكلمات الجلييلة في حالات تافهة» يجعل صاحبها شبيها بمن «يضع

قناعا تراجيديا ضخما على وجه طفل جاهل» (الفصل الثلاثون - الفقرة الثانية).

ولا يرى كاتب المقال ضيرا في الإكثار من التشبيهات، لكنه يؤكد أن «استخدام التشبيهات لا يكون مناسبا إلا حيث تنهمر المشاعر سيلًا عاصفا يغمرها ويجرفها في طريقه». وهو يعتقد أن قمة المهارة في استخدام التشبيه تتجلى عند ديموسفين الذي كان في ذلك العصر فوق النقد، ويسعى إلى تدعيم رأيه بأراء أفلاطون وأرسطو ويقدم نصائح للتخفيف من غلواء التشبيهات الجريئة جدا «عن طريق استخدام عبارات مثل: «وبدا كأن» أو «لكأنه» أو «إذا جاز القول»...، ويشير إلى أن ما يسوغ استخدام التشبيهات حقا هو «حرارة القول وسموه ونبله»، فمع وجود هذه الصفات في القول تبدو «أشد التشبيهات جرأة ضرورية تماما» (الفصل الثاني والثلاثون).

وهكذا لا يجد المرء قواعد ثابتة ودائمة لاستخدام الأدوات البلاغية، لأن استخدامها يتوقف على طبيعة الكلام وصبغته وأسلوبه. ومن الواضح أن مثل هذا التحليل للعناصر البلاغية يثير الاهتمام، فهو متحرر في مجمله من أوهام التعقيد. أضف إلى ذلك أن دراسة الجوانب التعبيرية في الشعر وعناصر الكلام استخدام الكلمات، تؤدي إلى إهمال التصورات المجردة وتركيز الاهتمام على الجانب الشعوري في الكلام المرتبط بالخيال حيث يجد الوهج الشعري أكثر التعابير حرية.

إن هذا الفهم للبلاغة القديمة يجعلها حقلا هاما جدا لدراسة ظواهر الفن القديم وتفسير البنية المعقدة للأسس التي

قامت عليها موضوعيته الجمالية وتوجهه القوي نحو التأثير في الناس في الوقت نفسه، وكذلك سعيه نحو تجسيد واقع مثالي. إن الدعوة الرومانتيكية إلى تدمير القواعد البلاغية بوصفها نتاجا للبحث والتصنيف العقلين عملية تعكس طبيعة الفن الحديث ولا سيما في اتجاهه الرومانتيكي. ولكننا نستطيع، من خلال تتبع تطور القواعد البلاغية القديمة، أن ندرك معنى الفن القديم ودوره، وأن نرى التواصل بين مراحل تطوره التاريخي، كما أننا نستطيع، من زاوية النظر هذه، أن نحدد بوضوح الحدود والعلاقات بين الاتجاهات المختلفة فيه عند دراسته دراسة تحليلية.

لقد تجلّى فهم كاتب المقالة المرن للقواعد البلاغية في محاكماته النقدية التي عالج فيها مختلف جوانب العمل الأدبي ولحظاته الجوهرية، ودرس العلاقات بين تلك الجوانب والتأثيرات المتبادلة فيما بينها بوصفها تشكل وحدته الأسلوبية، كما درس وظيفته التربوية وتأثيره العاطفي مفسرا فاعلية مختلف أجزاءه من خلال وحدته الكلية الحية.

وقد جاءت محاكمات الكاتب النقدية على شكل مقارنات بين أساليب الأدباء المرموقين وتقويم لـ «فضائل» أساليبهم. وينضج من هذه المحاكمات أن صاحبها يفضل «الأسلوب السامي على الأسلوب المصنوع وإن خلا الأخير من الأخطاء» (الفصل الثالث والثلاثون)، فهو، مثلا، يعقد مقارنة بين مهارة غيبيريد (١٨) «ذي العقل البارد المحايد» وديموسفين المتصف «بالعظمة المدهشة» و«العاطفة المتأججة»، والمترفع عن «سفاسف الحياة» والبعيد «عن التلاعب بالكلام والانتفاج» وعن «المجاملات»، ويفضل

بنتيجة المقارنة ديموسفين الذي قد يستطيع محبوه «أن يتأملوا البرق بعيون مفتوحة ولكنهم يعجزون حتما عن مقاومة خطبه النفاذة المتأججة بالعاطفة» (الفصل الرابع والثلاثون – الفقرتان الثالثة والرابعة).

إن هذا النموذج الجميل من النقد الأدبي الأوروبي القديم يجسد، على أفضل وجه، نظرة كاتب المقالة إلى «السامي»، وهي نظرة لا يمكن تحديدها بمصطلحات فلسفية دقيقة لأن صاحبها لم يكن مهتما بتلك المصطلحات، بل كان يحاول استخلاص الشكل الفني المجرد من المحتوى الكلي للعمل الأدبي وارهاته، ليس فقط من حيث بنيته الظاهرة، بل من حيث قيمته الداخلية التي لا يكتشفها إلا إنسان يمتلك أحاسيس مكتملة، فهو وحده القادر على تلمس الشكل الفني من داخله.

من هنا جاء سعي الكاتب المجهول إلى ترجمة رؤيته للشكل الفني إلى لغة الأحاسيس، أي إعطاء الشكل الفني تفسيرات مجسمة متنوعة. لنذكر في هذا المجال تشبيهاته التي سبق ذكرها لديموسفين وتشيشيرون وغيرهما. إن كاتب مقالة «السامي» يشبه أفلاطون بزبد البحر، ويشبه ديموسفين بالنار المتأججة وبالبرق والإعصار، أما تشيشيرون فيشبهه بالحريق المنتشر ببطء. إن هذه الأمثلة الرائعة للتفسير المعنوي للأشكال الفنية لا تمكننا من فهم هذه الأشكال فحسب، بل إنها ترسم لنا أيضا نموذج الفهم الهليني والهيليني-الروماني للفن.

أما المصدر الشكلي – التقني الثالث الذي يحدده كاتب مقالة «السامي»، فهو قواعد التركيب اللغوي، فهو يرى أن ما

يساعد على جعل الخطبة «مقنعة» تحقيق الانسجام في الجمع بين الكلمات. إن المزمار والقيثارة يخضعان الإنسان لتأثير إيقاعهما، فيحل الخضوع لتأثير الموسيقى حلولا مصطنعا محل «الاقتناع» الصادق الذي يحتاج نشوؤه بالضرورة إلى «الفعل الإنساني الواعي». ولذا فإن «انسجام الكلمات» أهم بكثير في نظره، من انسجام الأصوات، ففي «انسجام الكلمات تتوالد سلسلة متنوعة من التصورات عن الكلمات والأفكار والموضوعات»، أي عن محتوى العالم الموضوعي. إن التفاعل بين الخطيب والمستمعين يجعل هؤلاء يلامسون الانسجام العظيم الذي «يسحرهم» و«يستهوهم» و«يسيطر على إرادتهم». ويخص كتاب مقالة «السامي» بالتقدير انسجام الكلمات والأصوات في التراكيب اللغوية ويرى أنه انسجام يعادل الفكرة، في خطب ديموسفين حيث لا يستطيع المرء أن يغير مكان كلمة من كلماتها من دون أن يخل ذلك بإيقاعها ويحرمها من سمة «السمو» التي تتصف بها. (الفصل التاسع والثلاثون).

لقد ساد في الفكر الجمالي اليوناني القديم النظر إلى العمل الفني بوصفه كائنا حيا يتسم بالوحدة العضوية، وقد فعل كاتب مقالة «السامي» الشيء نفسه حين شبه الخطبة «السامية والعظيمة» بـ«الجسم الحي». إن أعضاء الجسم الحي لا تمتلك معاني كبيرة حين يكون كل منها مستقلا عن الآخر، ولكنها تكتسب معناها حين «تجتمع فتشكل كلا ناجزا مكتملا». كذلك تكتسب الأدوات والأساليب المتبعة في إنشاء الخطب السامية «دويا في كليتها» حين تتحد و«تترابط بخيوط الانسجام الشامل» (الفصل الأربعون).

لقد حاولنا في الصفحات السابقة ان نعرض ونفسر مجمل القيمة التاريخية والنظرية لمقالة «السامي». غير ان هذه المقالة تثير في ذهن الدارس المعاصر جملة من الأفكار التي تحتاج منه إلى التأمل والمناقشة ومنها:

١ - الطابع الخطابي لعدد كبير من إبداعات الأدب القديم التي درسها كاتب المقالة المجهول. وهذا أمر يدعو إلى التساؤل عن العلاقات الخفية بين فني الشعر والخطابة. ولكن، لن يكون من الصعب على الدارس أن يكتشف أن الطابع الخطابي لهذه الإبداعات ليس إلا تطويراً وترسيخاً لخصائص العمل الفني المؤثرة في المتلقي والمحددة لردات فعله الذاتية التي كان الفن القديم يهتم بها أياً اهتمام، ولا يقبل أن يتركها للأذواق الفردية والمصادفات.

نحن نعرف أن الفن الرومانتيكي، بل الفن الحديث والمعاصر عامة، يقرب بتنوع رداً فعل المتلقين المختلفين ويضمن ذلك إيجابياً. وقد لا يقوم هذا الفن بأكثر من إثارة خيال المتلقي وعواطفه. ولكن الفن القديم، بحكم منشئه ودوره الاجتماعي - الأخلاقي، كان يسعى إلى ضبط رد فعل المتلقي وتوجيهه وتنسيقه. ولذا فإن لمبادئ الخطابة وقواعدها وظيفتين في الأدب القديم، فهي تشير، من ناحية، إلى استقلالية بنية الواقع الفني عن الوجود الواقعي، على الرغم من أن الواقع الفني يهدف إلى محاكاة الوجود الواقعي محاكاة مثالية، وتوجه، من ناحية أخرى، التأثير العاطفي للفن في خيال المتلقي وتؤطره، إذا جاز التعبير، في مجال لا تحدده المبادئ الجمالية وحدها بل

يعزو كاتب مقالة «السامي» انحطاط فن الكلمة لأسباب أخلاقية، فهو يعرض رأي فيلسوف يزعم أن فن الكلمة انحط لأسباب سياسية، ففي زمن الديمقراطية والحرية تطور ونما فن الخطابة. أما في زمن العبودية وانعدام حرية القول فقد انحدر فن الكلمة لأن الخطيب لا يستطيع أن يبدع إلا في ظل الحرية. (الفصل الرابع والاربعون)، ثم يفند هذا الزعم ويدحضه مؤكداً أن فن الكلمة انحط لأسباب أخلاقية، فقد فسد الناس وصاروا يحبون المال والرفاء حباً كبيراً ولم يعد لديهم متسع من الوقت لإبداع أو لسماع الكلمة القوية الجميلة.

وينتقد كاتب مقالة «السامي» بمرارة عيوب مجتمعه حيث يتوقف مصير أي إنسان وحياته «على شتى صنوف شراء الضمائر ومؤامرات التدمير الخفي المتبادل».

كما ينتقد الناس المشتغلين بالأمور الدنيئة فلا يفكرون «بشق طريقهم إلى الخلود» بل يسعون سعي «العبيد المخلصين» إلى خدمة مصالحهم وهم مستعدون لرهن أرواحهم، بل بيعها في سبيل تلك المصالح.

إن لغة المقبوسات التي أوردها، لا تذكرنا بروح المواعظ التي وجهها الكتاب الأخلاقيون - الوثنيون إلى مجتمعاتهم في عصر يوليوس - كلاوديوس (١٩) فحسب، بل تذكرنا أيضاً بمواعظ الدعاة المسيحيين في القرون الأولى من انتشار المسيحية، إنها، في رأينا، معلم من معالم التنوع الفكري لمجتمع متعدد الوجوه نشأ في القرون الأخيرة من حياة العصر الهيليني.

تشاركها في ذلك المبادئ الأخلاقية التي ترتبط بها في علاقة ديالكتيكية. هذا ما تؤكده المقالات النقدية القديمة كلها ولا سيما مقالة «السامي» التي نحن بصدها.

٢ - تفرد المكانة التي يحتلها «السامي» في تاريخ الفكر الجمالي. لقد أدخل هذا المفهوم في البداية ليعبر عن وجهين من وجوه الواقع الفني الموضوع جرى الفصل بينهما فيما بعد، ولكنهما كانا متلازمين أشد التلازم في الفن الإغريقي، ونعني بذلك مثالية المحتوى، من جهة، والاستقلالية الشكلية للواقع الفني نفسه من جهة أخرى. فبعد أن قرر أرسطو أن الفن محاكاة، وهو أمر لا يختلف فيه المفكرون القدماء، وأن المحاكاة تحدد طبيعة الصنعة الفنية، كان لابد من تحديد موضوع المحاكاة نفسه من أجل معرفة معنى الفن ودوره الثقافي والاجتماعي. لقد أظهرت الملاحم والتراجيديات اليونانية التي كانت موضوع كتاب أرسطو «فن الشعر» أي نوع من المحاكاة كان يعني، وكيف أن المحاكاة التي تحدث عنها كانت تكتشف وتنتقي انتقاء راسما انبل الفضائل وأسمى الصفات الإنسانية وأقفاها لتكون موضوعا لها، دون أن يعني ذلك أي نوع من الزهد، فالزهد كان أمرا بعيدا كل البعد عن مبادئ الأخلاق الإغريقية.

إن هذه المثل الإنسانية العليا التي اتخذها الفن الإغريقي موضوعا للمحاكاة هي التي منحته الشكل الذي ضمن له البقاء مستقلا عن متاعب الحياة وحماه من الاصطدام بتناقضات الوجود الواقعي. لقد تلازم نبل المحتوى، إذا جاز لنا هنا استخدام هذه الكلمة، والصيغة المثالية المستقلة والموضوعية للعمل الفني،

وأسهم كل منهما في إبداع «السامي» في الفن.

إن هذه العملية، كما نرى، تحمل تعبيراً ديالكتيكياً ساطعاً، فهي مدعوة، من ناحية، إلى تطوير عناصرها الأولية وتركيز بحثها الجمالي في اتجاه معين، أي تحليل المحتوى المثالي الذي يتضمن مسألة انتقاء الموضوع والجمال الطبيعي ومعنى المحاكاة والعلاقة بين ما هو حقيقي وما هو شبيه بالحقيقية وما هو متخيل.. إلخ، ومدعوة، من ناحية أخرى، إلى تحليل البيئة الموضوعية للشعر، أي أسسه البلاغية بدءاً من تحليل البناء الكلي للعمل الشعري، وانتهاء بعناصره الجزئية وأسلوبه والأدوات اللغوية المستخدمة في إنشائه.

٣ - طبيعة «السامي» التطهيرية، أي تأثيره في ذات المتلقي، إذ يرافقه وعي المتلقي للشعر السامي توتر ومزاج نفسي خاص يتجاوز حدود التجربة العادية، بل قد يتجاوز التجربة الفنية نفسها، فتفتح هذه التجربة التي تبدو كأنها ناجزة ومنغلقة في ذاتها، آفاقاً جديدة في الواقع الحياتي تحيلنا على إنسانية الإبداع والخلق، على روح الفنان المبدعة.

مما لا شك فيه أن إبراز هذا الجانب الذاتي للتجربة الفنية في إبداع «السامي» يتفق وتطور الحضارة الإغريقية التي كانت تتجه نحو الإخلال بتوازن التصور المثالي الذي عبرت عنه وجسدهت في فنها. لقد تضمن إبراز الجانب الذاتي في إبداع «السامي» إعلاناً صريحاً عن «السامي» طبيعياً وإنسانياً، أي عن التقويم الإيجابي لكل ما في الطبيعة والوسط الإنساني من عناصر تدمر أطر المجال الضيق والمنظم الذي أنشأته فلسفة اليونانيين وعلمهم الأخلاقي دفاعاً عن الحضارة. وقد أدى

الخروج عن تلك الأطر إلى تأزم في الفن وضياح لبنيته ومعناه الحضاري، فزالت سمته الطقسية وغلب عليه الطابع الجمالي التزييني الذي يلائم الشكل الجديد للحياة الاجتماعية. وتوسع مجال المحتوى الفني، فأدى ذلك إلى ظهور أشكال فنية جديدة أفقدت القواعد الفنية الكلاسيكية قيمتها المطلقة كوصفة يجب أن تتبع. وغرق الفن والشعر في لجة الذاتية. وعزا النقاد مثالية الفن الذي أبدعه الكلاسيكيون الإغريق إلى سمو إلهامهم وعبقريتهم الفطرية. وازداد، في الوقت نفسه، الاهتمام بانعكاس الفن والشعر في ذات المتلقي وخياله وعواطفه، وبقدرة ذلك المتلقي على الانطلاق خارج أطر الواقع المحيط به.

نستنتج مما تقدم أن كل تطور الحضارة الهلينية وما حملته في ذاتها من سمات رومانية مبكرة يجد تعبيره المناسب في مقالة «السامي» المنسوبة إلى لونجينوس بتوجهها الحماسي نحو البواعث الأفلاطونية للإلهام الفني، وأن نقدها الفني وإبرازها للعنصر العاطفي فيه كانا نذيرا مبكرا بأزمة الفن.

خاتمة:

إن مفهوم «السامي» الذي عبر عن لحظة نموذجية في حضارة العصر القديم اكتسب في العصور الحديثة القدرة على مجازاة وعي الإنسان. ففي العصر الحديث الذي ألغت فيه فيزياء غاليله واكتشافاته الفلكية حدود الكون، وكسر الوعي الأخلاقي الجديد الأطر التقليدية للقواعد الجامدة التي كانت تطوق فكر الإنسان وسلوكه، وغدت الدينامية المتمردة قانونا في كل نشاط روحي أو

فكري، وتراجع الفن الكلاسيكي بتزمته ومقاييسه الصارمة وأدوات تأثيره الموضوعية مفسحا المكان لفن مغامر يبحث عن طرق فنية مجهولة ويكتشف مؤثرات روحية لم يعرفها تاريخ الفن من قبل، احتفظ مفهوم «السامي» بمكانته المتميزة واكتسب معنى جديدا تماما. لقد غدا هذا المفهوم، باختصار، المفهوم المعبر عن ذروة ما بلغته الحضارة والمعرفة الإنسانية، وبدا كأنه بلغ كماله الروحي في النتاج الفني للقرنين السابع عشر والثامن عشر. وأصبح عنصر رفض القواعد الجامدة والترتيب الكلاسيكي الصارم الذي تحدثت عنه المقالة المنسوبة إلى لونجينوس، أمرا ضروريا ولازما لتحقيق الانسجام في الإبداع الفني. وهكذا غدت قضية «السامي» واحدة من القضايا الأساسية في الفكر الجمالي، بل غدت القضية التي تحرر «الجمالي» بفضلها من قيود التقاليد الكلاسيكية ليصبح تعبيرا عن الحياة كلها.

لكن الفكر الجمالي في القرنين السابع عشر والثامن عشر عاصر أزمة الفن الكلاسيكي الحديث والتغيرات العميقة والإشكالية في البنية الموضوعية لهذا الفن سواء من حيث المحتوى أو الشكل، ولذا سار في دراسته لمسألة الذاتية في الفن في اتجاهين: الأول منهما يهتم بهذه الذاتية في مجال الإبداع، والثاني يهتم بها في مجال التلقي. وقد سار في اتجاهين أيضا في دراسته لمفهوم «السامي»، فعالجه تارة من جهة «روح العمل الفني» (الباثيوس) الذي يخلقه «السامي» في الفن (هنا ترتبط المسألة بعبقرية المبدع)، وعالجه، تارة أخرى، من جهة «روح العمل الفني» (الباثيوس) الذي ينشأ عند أولئك الذين يتلقون الفن (هنا ترتبط المسألة بالقدرة

على الاستيعاب الجمالي عند المتلقي).

إن مقالة «السامي» المنسوبة إلى لونغينوس هي النص القديم الوحيد الذي قدم دراسة للشعر والفن من زاوية الموهبة الذاتية وأقر بهيمنتها على موضوعية القواعد البلاغية. وهذا ما جعل مفكري القرنين السابع عشر والثامن عشر، بدءاً من بوالو (٢٠) وانتهاء بكانط (٢١)، يجدون فيها ضالّتهم، فوضعوا مسألة «السامي» في مركز اهتمامهم وتكسبها أبحاثهم الجمالية شهرة واسعة بوصفها مسألة أساسية من مسائل علم الجمال، وقضية محورية من قضايا الحضارة الحديثة كلها.

لقد عرّف كاتب مقالة «السامي» المجهول «روح العمل الفني» (الباثيوس) موضعاً أنه ليس «ما فوق العقلي»، بل هو «توهج العقلي» نفسه، هو القدرة المبدعة والمهمة التي يمتلكها مبدأ الترتيب والانسجام، ذلك المبدأ الذي يعده الكاتب المجهول أساس الوجود، ويرى، في الوقت نفسه، أنه يخرج عن حدود الوجود، إنه بحسب رأيه، هو التفكير ولا عقلانية العقل.

إن «ما فوق العقلي» اكتسب في العصر الحديث استقلالية وقوة تفوقاً ما أشار إليه كاتب مقالة «السامي»، ولا سيما في الفن، حيث رسخ هذا المفهوم هيمنته واستقلاله. ولذا وقع في مجال الفن تصادم بين «العقلي»، و«ما فوق العقلي» على أساس من الندية، وأصبح هذا التصادم القضية المركزية في الدراسات الجمالية، وظل كذلك حتى عند سيادة المذهب العقلي بصيغته الجديدة في نظرية كانط عن «الجميل» و«السامي» وفي نظرية هيغل الجمالي من بعده. ولكن «ما فوق العقلي» انتصر على خصمه «العقلي»

في نظرية الشعر الرومانتيكية، وبانتصاره الذي ترك الباب مفتوحاً أمام جميع مستويات التخيل والعاطفة، أذاب مفهوم «السامي» الذي كان في النقد القديم مرتبطاً بالعقلانية، وحوّله (منذ ظهور الرومانتيكية) إلى مسألة ثانوية وقضية تراثية في نظر الذوق الفني الجديد والتفسير الجديد للفن اللذين طرحا أمام الفكر الجمالي قضايا ومفاهيم جديدة. ومع ذلك فإن كاتب هذا البحث يرى أن التعريف بمقالة «السامي» المنسوبة إلى لونغينوس وشرح هذا المفهوم الجمالي كما عرضه كاتبها، وتتبع مصيره من نشأته إلى عصرنا الحاضر، يدحض مزاعم أولئك الباحثين الذي يعتقدون أن المفاهيم الجمالية مفاهيم وقواعد بلاغية صماء، ويظهر مدى قوة المفاهيم الجمالية وعمق تجسيدها لحياة الناس ووعيهم، وشدة ارتباطها، كمنظومة مفهومية، بالتغيرات الكبرى في تاريخ الحضارة الإنسانية.

الهوامش

١- أفلاطون: فيلسوف روماني (ولد حوالي ٢٠٤ م وتوفي حوالي ٢٦٩ م)، درس الفلسفة في الإسكندرية وهو مؤسس مذهب فلسفي عرف باسم «الأفلاطونية الجديدة» ويقوم على أساس المصالحة بين آراء أفلاطون وآراء أرسطو.

٢- سينيكا: سياسي وفيلسوف وشاعر روماني ولد حوالي سنة ٤ ق.م وتوفي سنة ٦٥ ميلادية في روما. كان سينيكا أيديولوجي المعارضة لظلم الأباطرة الرومان الأوائل. اعتمدت فلسفته التلفيق بين أفكار الفلسفة الرواقية وأفكار الفلاسفة اليونانيين عن الإنسان الحكيم.

له (١٥) مقالة منها: «الأشباح»، و«الغضب»، و«طمأنينة الروح»، و«الرحمة»، و«فعل الخير»، و«صلابة الحكيم».. الخ، وله قصائد في موضوعات مشابهة. كتب سينيكا (٩) مسرحيات اعتمدت الأساطير اليونانية منها: «ميديا»، و«أوديب».. الخ، و«في——درا»، و«أغاميمنون».. الخ.

٤- تاتسيت: كاتب ومؤرخ روماني (ولد حوالي ٥٨م ومات بعيد سنة ١١٧م) ينتمي إلى الأرستقراطية الريفية الجديدة. من مؤلفاته: «حوار حول الخطباء» ويتحدث فيه عن أسباب انحطاط الأدب السياسي، وكتاب كبير بعنوان «التاريخ». وقد حاول تاتسيت في مؤلفاته أن يفهم عصره، عصر الانتقال من الجمهورية المنهارة إلى النظام الإمبراطوري. وقد أحس بحدة الفراغ الذي خلفه انهيار النظام القديم وضعف غرسات النظام الجديد. فهاجم قيام الأباطرة بتحطيم النظام الاجتماعي القديم عابداً ذلك تحطيماً للقيم الاجتماعية والأخلاقية وتعسفاً، وهاجم في الوقت نفسه، أنصار الجمهورية ولا سيما في محاولاتهم مقاومة الإمبراطورية.

٥- كوينتيليان: منظر روماني قديم في فن الخطابة (ولد حوالي سنة ٣٥م وتوفي حوالي سنة ٩٦م في روما) وصل إلينا كتابه «ثقافة الخطيب» في (١٢) جزءاً، وهو من أهم المصادر حول «فن الخطابة»، و«علم التربية» في العصر القديم، ويقدم فيه كوينتيليان، ولا سيما في الجزء العاشر منه، عرضاً شاملاً للشعر والنثر عند اليونان والرومان.

٣- لا يسعى هذا البحث إلى تقصي تاريخ مقالة «السامي» المنسوبة إلى لونجينوس. ويمكن للراغب في ذلك أن

يعود إلى مقالة إي. م. ناخوف أثر عظيم من آثار علم الجمال القديم (مقالة «السامي») في كتاب «من تاريخ الفكر الجمالي القديم والوسيط»، موسكو - ١٩٦١ الصفحات: ١٣٩-١٤٢. (باللغة الروسية).

٤- ديونيسيوس الغاليكارناسي: (تاريخ الميلاد وتاريخ الوفاة مجهولان) مؤرخ وخطيب يوناني من النصف الثاني للقرن الأول الميلادي. عاش في روما وكتب باللغة اليونانية، عمله الأساسي «عصور روما القديمة». وكتب أيضاً عدداً من المؤلفات في البلاغة وفن الخطابة منها: «التركيب اللغوية»، و«خطباء العصر القديم».

٥- تسيسيلْيوس: كاتب ومفكر من القرن الأول الميلادي ومؤيد متطرف للاتجاه الاتيكي الرجعي، وهو اتجاه كان يدعو إلى العودة إلى اللغة اليونانية القديمة وأساليب النثر اليوناني القديم. وقد برز هذا الاتجاه رداً على المؤثرات غير اليونانية في الأساليب الأدبية في العصر الهيليني. وكان شعار أصحاب هذا الاتجاه: «العودة إلى القديم»، و«تقليد القدماء»، وكان همهم الأول إصلاح اللغة الأدبية وحذف كل ما شاب اللغة الأدبية اليونانية القديمة من دخيل. وهكذا قامت، بنتيجة هذا الاتجاه، قطيعة بين اللغة الأدبية المكتوبة ولغة الكلام الحي، فتكسبت اللغة وانحصر الأدب في دائرة ضيقة من المثقفين النخبويين.

٦- المدرسة الإسكندرية في النقد الأدبي: مثال للمعيارية والعقلانية والتخطيط والتصنيف. نشطت هذه المدرسة النقدية في القرنين الثالث والثاني قبل الميلاد. وربط النقاد المنتمون إليها الشعر بالثقافة العلمية. ورأوا أن تقويم

الإبداع الشعري يستند حتما إلى أسس محددة. وكان من نتيجة ذلك أن بات تقويم إبداع أي شاعر مستحيلا من دون دراسة مدى انطباق معاييرهم المحددة سلفا على آرائه الجمالية وأسلوبه ومعجمه الشعري وأدواته البلاغية، والبحث في مدى انطباق تصويده لموضوعه على «الصورة المثال» المحددة في وعيهم. وهذا ما أنعش مجددا مسألة محاكاة الطبيعة بوصفها الوصي الأول على الحياة والفنان الأصيل الوحيد.

٧- استفاد هذا البحث من التقسيم الذي اقترحه آ.ف. لوسوف المقالة «السامي» المنسوبة إلى لونجينوس في كتابه «تاريخ الفكر الجمالي القديم - العصر الهيلينستي المبكر» الصادر عن دار الفن في موسكو عام ١٩٧٩ (باللغة الروسية) - الصفحة: ٤٥٤.

أما الشواهد المستخدمة في البحث فمأخوذة من الترجمة الروسية لمقالة «السامي» التي قامت بهان. آ. تشيستاكوف ونشرتها في كتابها (مقالة «السامي» - كاتبها وعصرها ومحتواها) الصادر باللغة الروسية في موسكو ولينينغراد عام ١٩٦٦. وقد قام الباحث نفسه بترجمة الشواهد إلى اللغة العربية.

٨- طيمايوس: مؤرخ يوناني قديم (ولد حوالي ٣٥٦ ق.م وتوفي حوالي ٢٦٠ ق.م) ألف عددا من الكتب أهمها كتاب «التاريخ» في (٣٨) أو (٤٣) مجلدا. وهو يعرض في هذا الكتاب تاريخ جزيرة صقلية مسقط رأسه، وقد ضمنه أيضا معلومات عن إيطاليا وشمال إفريقية (قرطاجة). ولم يصل إلينا من أعماله غير مقتطفات قليلة في كتب من جاء بعده من المؤرخين.

٩- كسينافونت: مؤرخ ومفكر يوناني

قديم (ولد حوالي ٤٣٠ ق.م وتوفي حوالي ٣٥٥ ق.م) كان تلميذا لسقراط وهو من أشهر كتاب اليونان القديمة وأكثرهم إنتاجا. من كتبه «التاريخ اليوناني» وفيه يقدم عرضا غنيا ومتماسكا للأحداث ما بين عامي ٤١١ و ٣٦٢ ق.م. كما دون حواريتي سقراط «الدفاع» و«المأدبة» وكتب «ذكريات عن سقراط». تميزت كتاباته بالبساطة والتشويق والتصوير الحي للشخصيات والأحداث، وقد ظلت فترة طويلة نموذجا راقيا للأدب اليوناني.

١٠- ديموسفين: خطيب إغريقي (ولد عام ٣٨٤ ق.م. وتوفي عام ٣٢٢ ق.م.) يعتبر من أعظم الخطباء اليونان. وتستند شهرته أساسا إلى مجموعتين من الخطب في كل منهما ثلاث خطب. وقد هاجم في المجموعة الأولى ملك مكدونيا فيليب الثاني واستنهض في المجموعة الثانية همم الإغريق لمساعدة مدينة أولينثيوس ضد فيليب الثاني. ومن أشهر خطبه الأخرى: «عن السلام»، و«عن البعثة الباطلة»، و«عن التاج». احتفظ ديموسفين بمكانة مرموقة في أثينا حتى بعد انتصار فيليب الثاني المكدوني على الإغريق. ولكن المقدونيين نفوه بسبب اتهامات مالية غامضة. ثم عاد عام ٣٢١ ق.م. بعد وفاة الإسكندر ليحاول تخليص الإغريق من ربة مكدونيا. غير أنه أخفق أمام القائد المكدوني انتيباتروس وفضل الانتحار على الوقوع في قبضته.

١١- أجاكس: ابن تلامون، بطل من أبطال حرب طروادة، يقال إنه كان كالعملاق ضخامة، وكالأسد قوة، وكالحمار غباء، انتحر عندما استولى أوديسيوس على أسلحة آخيل، يروي ذلك هوميروس في ملحمة الخالدة «الأوديسة».

١٢- أوديسيوس: ملك من ملوك إيتاكا وبطل ملحمة هوميروس «الأوديسة». اشترك في حرب طروادة، ولكنه تعرض في طريق عودته من الحرب لمغامرات عديدة. ووقع أسيرا فترة طويلة في جزيرة كالبيسو. ولكنه وصل في نهاية المطاف إلى فياكيا حيث رحب به ملكها والتقى فيها بابنه تلماك وعاد معه إلى إيتاكا، فقتل الأمراء الذين ضايقوا زوجته بينيلوبا في غيبته التي طالت عشر سنوات، ثم كشف لها عن شخصيته واسترد حكمه وعاش آمنا في وطنه.

١٣- الرواقية: مدرسة أسسها زينون (حوالي ٢٠٠ ق.م) ثم هذبها أتباعه. انتقلت الرواقية إلى روما في القرن الثاني قبل الميلاد فاجتذبت أعلام الفكر والأدب فيها. يرى الرواقيون أن الحقيقة مادية تسودها قوة توجهها (وهي الله). ومادامت الطبيعة تسير وفق العقل، فمن الحكمة أن يسير الإنسان وفق الطبيعة «منصرفا عن ميل العواطف والأفكار التي تحيد عن جادة القانون الطبيعي، وحرية الإنسان مرهونة بأدائه لواجبه في اقتفاء الطبيعة وقوانينها.

١٤- سافو: شاعرة يونانية عظيمة سماها أفلاطون «ربة الشعر العاشرة». عاشت في جزيرة لسبوس في القرن السادس قبل الميلاد. نسجت حولها أساطير عدة، حتى أصبحت حياتها غير معروفة. وقد فقدت أشعارها فلم يتبق منها إلا شذور أطولها دعاء لآلهة الحب عند اليونانيين (أفروديت). امتازت أشعار سافو بعذوبة الألفاظ وبساطة التعبير وجمال الوصف.

١٥- تشيشيرون: خطيب وكاتب ومحام وسياسي روماني (ولد عام ١٠٦ ق.م وقتل عام ٤٣ ق.م) تلقى العلم

على خيرة أساتذة عصره في روما وأثينا ورودوس. مارس المحاماة واشترك في الحياة العامة وتقلد مناصب مختلفة في الدولة. ناصب قياصرة روما العداء وذاق مرارة النفي وعرف اليأس والقنوط. ألقى خطبا عنيفة ضد أنطونيوس كان جزاؤه عنها الإعدام عام ٤٣ ق.م. اختلفت الآراء في تشيشيرون فوصفه بعض المؤرخين بالغرور وخور العزيمة وعدم الثبات على المبدأ. لكنه كان محاميا قديرا وخطيبا بليغا وكاتباً ممتازا ترك مؤلفات عديدة في البلاغة والفلسفة فضلا عن عدد كبير من الخطب والرسائل.

١٦- ايسخيلوس: شاعر تراجيدي يوناني (ولد عام ٥٢٥ ق.م. وتوفي عام ٤٥٦ ق.م) أبو التراجيديا اليونانية. كتب أكثر من تسعين مسرحية تراجيدية لم يصلنا منها سوى سبع أشهرها: «الضارعات»، و«الفرس»، و«برومثيوس في الأغلال». تمتاز مسرحياته بحيوية التصوير وروعة الوصف وجمال المقطوعات الغنائية.

- إيفريبيديس: شاعر تراجيدي يوناني (ولد عام ٤٨٠ ق.م. وتوفي عام ٤٠٦ ق.م). كتب أكثر من تسعين مسرحية لم يصلنا منها سوى سبع عشرة أشهرها: «الطرواديات»، و«الضارعات»، و«أوريستيس»، و«ميديا». تمتاز مسرحياته بأنها تصور الناس تصويرا واقعيا وتتصف بروح ناقدة للسياسة العدوانية وللنظام العبودي ولوضع المرأة في الأسرة اليونانية ولانهيار القيم الأخلاقية في المجتمع اللاتيني الذي عاصره الشاعر. وقد تميز إيفريبيديس بقدرته العظيمة على تصوير المعاناة الإنسانية.

١٧- إيتنا: بركان ثائر ارتفاعة

القرن الثامن عشر. من مبادئه الأساسية في علم الجمال: ١- «الجميل هو الصادق». ٢- «محاكاة الجميل في الطبيعة غاية الفن الأساسية». ٣- «من واجب الفنان الابتعاد عن المنحط لأنه مشوه دائماً». ٤- «الظاهرة العظيمة هي التجسيد الأكمل للجمال».

٢١- كانط: فيلسوف ألماني (ولد عام ١٧٢٤ وتوفي عام ١٨٠٤) انتقد مذهب الشك الذي انتهت إليه الفلسفة التجريبية عند هيوم. ورأى أن الحواس تأتينا بالمادة الخام للمعرفة، أما العقل فهو الذي يصوغها أشياء في زمان ومكان. وأما إذا استحالت حقائق الأشياء على العقل الخالص، فمعرفتها ممكنة بوسائل أخرى. فالأحكام الخلقية القائمة أساساً على إيمان بقانون خلقي ضروري، هي وسيلتنا لإدراك الأشياء في ذاتها. وهكذا يكون للعلم مجال الظواهر، وللأخلاق مجال الشيء في ذاته.

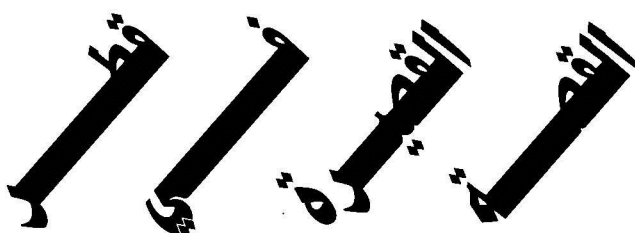
أهم المؤلفات كانط: «نقد العقل الخالص»، و«أسس الجانب الميتافيزيقي من الأخلاق»، و«نقد العقل العملي»، و«نقد الحكم»، وكلمة «نقد» معناها هنا «التحليل» الذي يستخرج الجوانب المتضمنة في قضايا المعرفة، ولهذا تسمى فلسفته الفلسفة النقدية. جرد كانط في فلسفته «الجميل» من ماديته وفصل شكل «الجميل» عن محتواه مضخماً أهمية الشكل، وقاد موضوعات علم الجمال إلى مسألة «الجميل» في الفن، وأظهر نقداً للملكة المحاكاة الجمالية ونظرية «للسامي» مشحونة بالأفكار الذاتية الغيبية اللامعرفية.

٣٢٦٣ م. على ساحل صقلية الشرقي. له نحو (٢٦٠) فوهة ثانوية على سفوح الجبل. السفوح السفلى جهات زراعية كثيفة السكان، والقمة تعلوها الثلوج معظم العام. أول ثوران معروف للبركان كان عام ٤٧٥ ق.م.

١٨- غيبيريد: خطيب معاصر لديموسفين وهو واحد من «الخطباء العشرة الكبار» الذين عدّهم اليونانيون مثلاً أعلى في الفصاحة وهم: انتيفوننت، وأندوكيديس (من أواخر القرن الخامس قبل الميلاد)، وديموسفين وليسياس وإيسوكراتيس وايسخين وليكورغ وإيسياس، وغيبيريد ودينارخ (من القرن الرابع قبل الميلاد).

١٩- يوليوس كلاوديوس: أو كلاوديوس الأول، إمبراطور روماني (ولد عام ١٠ ق.م. وتوفي عام ٥٤ م) يتصف حكمه بدعم الإمبراطورية وتوسيع رقعتها. شهد حكمه مؤامرات كثيرة في البلاط، فقد أُوْعِزَ بقتل زوجته الثالثة مسالينا عندما كشف خيانتها وسوء سلوكها، ودست له زوجته الرابعة أجريبيينا الثانية (ابنة أخيه) السم بعد أن حرّضته على تعيين ابنها نيرون خليفة له. اتهمه خصومه أنه كان أداة في يد مستشاريه وزوجاته.

٢٠- بوالو: شاعر وناقد فرنسي (ولد عام ١٦٣٦ وتوفي عام ١٧١١) نظم قصيدة عنوانها «فن الشعر»، وملحمة فكاكية، وعدداً من المقطوعات الهجائية على غرار هوراس الروماني. كان يمثل الكلاسيكيين ويؤيد مبادئهم وقواعدهم الصارمة، لذا كرهه الرومانتيكيون في



دراسة فنية - اجتماعية

نضال الصالح

الاهتمام النقدي بهذا النتاج حتى النصف الثاني من الثمانينيات، أي حتى ظهور الدراسة المشتركة بين باحثين ثلاثة بعنوان (القصة القصيرة في قطر: دراسة فنية - اجتماعية) (٢)، وبخاصة إذا عرف المرء أن هذا النتاج ولد وهو يكاد يكون ناضجا فنيا، ومتحررا من السمات التي تطبع المحاولات القصصية الأولى عادة. تتضمن الدراسة المشار إليها أعلاه مقدمة للدكتور ماهر حسن فهمي، وثلاثة مباحث موزعة على أبواب ثلاثة، هي: (أبعاد الشخصية في القصة القطرية القصيرة) للدكتور إقبال هيكيل، و(الاتجاهات الفنية في القصة القطرية القصيرة) للدكتور محمد عبد الرحيم كافود، و(صورة المجتمع القطري) في القصة نفسها للدكتور حسن عيد.

تطمح هذه المقاربة، التي تدرج تحت ما يُصطلح عليه بـ (نقد النقد)، إلى

باستثناء عدد قليل جدا من المحاولات المتفرقة في الصحف والمجلات، والمنثورة بين تضاعيف الكتب النقدية، غير الموجهة لدراسة جنس أدبي محدد، والتي يغلب عليها جميعا طابع المراجعات الصحفية التي تعنى بعرض المحتوى المضموني للمادة الإبداعية أكثر من عنايتها ببنائها الفني وصياغاتها الجمالية، وأكثر من اتكائها إلى نظرية في الأدب أو منهج في النقد، فإن القصة القصيرة في قطر لم تحظ بجهد واف إلا في وقت متأخر نسبيا من العقد الفائت (١).

وإذا كان ثمة ما يشفع في ذلك للمشتغلين بنقد الأدب الصادر في هذا الجزء من الجغرافية العربية، وهو أن مجمل النتاج القصصي فيه لا يتجاوز كمجموعات، أصابع اليد الواحدة، وأن الكثير منه لا يزال طي الدوريات التي تُشر فيها، فإن ذلك لا يسوّغ تماما تأخر

التعريف بأهم المقولات التي تتضمنها المباحث الثلاثة، وإلى الوقوف على السمات المميزة لكل منها، وبخاصة على منهجها النقدي ومرجعياتها النظرية، ومن المهم الإشارة هنا إلى أن المقولات التي يتعرفها القارئ في هذه المقاربة هي المقولات جميعها التي يمكن أن يعثر عليها المرء في المباحث الثلاثة معا.

يمتد الباب الأول (أبعاد الشخصية) على مائة صفحة تقريبا، ومنذ مفتتحه تعين الباحثة حدود المصطلح الذي ستشغل عليه، أي (الشخصية)، من جانبين: لغوي وسيكولوجي، ثم تفرق بين نوعين من الشخصية: فردية وجماعية، لتنتقل بعد ذلك إلى التعريف بالسمات الروحية، والعقلية، والاجتماعية المميزة للشخصية العربية، ثم إلى التعريف بأهم خصائص الشخصية الخليجية، وتتوقف في هذا المجال عند مهنة الغوص التي كان الخليجيون بعامّة يمارسونها قبل اكتشاف النفط، لتنتهي إلى الحديث عن الشخصية القطرية. وترى، في الجزء الثاني من الدراسة، أنه (من الاستقراء المبدئي لحصيلة القصة القطرية.. تبدو لنا ملاحظتان الأولى هي غلبة الكاتبات القصصيات وتزايد إنتاجهن عاما بعد آخر، والثانية هي اصطباغ معظم هذا الإنتاج بطابع القلق والتمزق.. حتى ليتمكن أن نطلق على جيل القصصيات المعاصرات جيل التمرد والقلق) (٢٨)، وترى أيضا أن اتجاهات التعبير لدى هؤلاء القصصيات تتحدد بسمات أربع، هي: (التمرد والقلق) و(الهروب إلى الداخل) و(التهويم الرومانسي)، و(العودة إلى الجذور).

وعن السمة الأولى من هذه الاتجاهات تقول الباحثة إن (معظم الأفكار الرئيسية

في قصص الكاتبات القطريات تدور حول محور رئيسي هو قضية تحرر المرأة) (٢٩)، وإن معالجتهم لهذه القضية (غالبا ما تتسم.. بطابع انفعالي) (٣٠)، وتمثل لهذا الاتجاه بقصص سبع: ثلاث للقاصة (أم اكثم) (٣) هي (عندما يموت الوهم) و(الخطوة الأخيرة) و(الخرساء)، واثنان للقاصة (نورة آل سعد) هما: (وهكذا سقط الصنم) و(الصرخة الأخيرة)، وقصة (أوراق الخريف) لـ «زهرة المالكي»، وأخيرا (الحزن والضباب) لـ «لولوة المسند».

وتصف قصة (وهكذا سقط الصنم) بأنها (في جملتها صيحة رفض وتمرد على طبيعة العلاقة التقليدية التي تربط بين الأخ الأكبر وأخواته البنات) (٣٢)، وبأن تمرد بطلتها التي لم تكن تذعن لقرارات أخيها الجائرة هو (من نوع التمرد السلبي) (٣٣)، وتأخذ على بطلة قصة (الحزن والضباب) التي تتزوج دون موافقة أسرته تمردا أيضا، وتصفها بأنها (تتصرف بحمق ورعونة) (٥١)، وبعد عرضها لمضامين القصص الأخرى، تنتهي إلى القول إن التمرد والقلق في القصة القطرية (جاء.. كمحصلة طبيعية لعوامل التغيير والتحديث التي فتحت عيني الفتاة القطرية وعقلها على عوالم جديدة) (٥٢).

وتستعرض الباحثة، في حديثها عن الاتجاه الثاني (الهروب إلى الداخل)، أربع قصص: (الهروب إلى الداخل) لـ «لولوة المسند»، و(المجنونة) لـ «بشرى ناصر»، و(من أين يأتي الخوف؟) لـ «أم اكثم»، و(القرار) لـ «مايسة الخليفي»، وترى أن في قصة (الهروب) أثرا واضحا لـ «فلسفة كامي وكافكا ونظرتهم - كذا في الأصل - العبثية إلى الحياة التي تعمق في الإنسان

إحساسه بالاغتراب إزاء عالمه» (٥٨)،
وتصف قصة ناصر بأنها (قصة ممتعة)
(٦٢)، وقصة الخليفة بتأثر كاتبها
بالمتمثليات التلفزيونية أكثر من تأثرها
بطبيعة الواقع الخليجي (انظر ٦٢).

وتمثل الباحثة للاتجاه الثالث (العودة
إلى الجذور) بأربع قصص أيضا، هي:
(حكاية رجل لا تعرفونه) و(مارد بلون
الحنن) لـ «أم أكثم»، و(عجوز في
العاصفة) لـ «عبدالله يوسف الحسيني»،
و(الدنيا بخير) لـ «سامي جاسم المناعي».
وعن هذا الاتجاه تقول الباحثة إنه من
(بين سيل القصص القصيرة للكاتبات
القطريات لا نكاد نرى اهتماما بالجذور
الحضارية التي تميز البيئة والشخصية
الخليجية، أو حنيناً لإحياء صورها.. إلا
فيما ندر) (٧٠).

وبعد أن تعرض مضمون قصة
(حكاية رجل..) تصف كاتبها بأنها
(قصاصة بارعة) (٧٠)، وترى في قصة
الحسيني (استيحاء.. لقصة هيمنجواي
العجوز والبحر) (٧٨)، وأن هذه القصة
ضعيفة المستوى الفني، وتفتقر إلى إحكام
البناء (انظر: ٨٠)، وتقول إن محاولة
القتل التي كان يبديها بطل قصة المناعي
للثأر من النوخة الذي كان يمتص
جهوده دون رحمة (لا تمثل واقع المجتمع
القطري الذي ينفر من العنف ويرفض
هذا السلوك) (٨٢ الحاشية)، وإن القصة
(تحفل بالكثير من المعاني الإنسانية..
فالكتاب.. يذكر الجيل الحاضر بمن
صنعوا أمجاد الماضي) (٨٣)، أي الأجداد
الذين كانوا يكابدون عناء الغوص على
اللؤلؤ، ثم تنتهي إلى القول إننا (نلمس في
هذه القصة سمة مهمة من سمات
الشخصية القطرية الأصيلة.. وأعني بها
السمة الروحية التي تقي الإنسان شر

التردي في مهوي الانحراف) (٨٣).

وفي معرض توصيفها للاتجاه الرابع
والأخير — (التهويم الرومانسي) — تعد
قصة (الأسوار) لـ «مايسة الخليفي»
(نموذجاً لهذا الاتجاه الذي يمثل موقف
الإنسان عندما يصطدم بأسوار الواقع
فلا يعمد إلى تحطيمها، وإنما يخلق فوقها
قناعاً بالوهم والخيال) (٨٥)، وفي المجال
نفسه تستعرض الباحثة قصتي «أم
أكثم»: (يوميات في المنفى) و(الفاجعة)،
وبعضاً من قصص مجموعة «كلثم جبر»
(أنت وغابة الصمت والتردد)، وقصة
أخرى للكاتبة نفسها من خارج المجموعة
بعنوان (الوجه الآخر)، وترى أن في
المجموعة (نماذج متعددة لهذا الاتجاه..
فمعظم الشخصيات.. لا تميل إلى التمرد
والصراع العنيف الذي يستهدف التعبير —
تقصد التغيير — وإنما تنجح إلى
الاستسلام، وتكتف — كذا في الأصل —
باجترار الحزن وذرف الدموع تعبيراً عن
مشاعر الحرمان) (٨٧)، وأن «أم أكثم»
(في براعة فائقة تختار.. الشكل الفني
الملائم) (٩٠) لقصتها (يوميات في
المنفى).

وتلخص الباحثة في خاتمة دراستها
ملامح الشخصية القطرية كما تتجلى في
القص القطري المعاصر، وهي تحدد هذه
السمات بأربع: روحية، وعقلية،
 واجتماعية، وسيكولوجية، وعن السمة
الأولى تقول: (إذا تأملنا عشرات القصص
القطرية القصيرة.. فإننا نفتقد في
شخص أبطالها.. السمة الروحية، مما
يوحي بالاستغراق في الحياة المادية)
(٩٢)، والنتيجة التي تخلص إليها حول
السمة الثانية هي (أننا لا نكاد نلمس في
القصص القطري المعاصر تطلعا لمناقشة
هذه القضية المجردة — تقصد القدرية)

(٩٤)، وعن السمة الاجتماعية ترى أنه (يلاحظ.. تضائل الشعور بتلك الروح الجماعية، وبزوغ النزعة الفردية بصورة واضحة) (٩٥).

وفي الباب الثاني الذي كتبه الدكتور محمد عبد الرحيم كافود بعنوان (الاتجاهات الفنية في القصة القطرية القصيرة) يرى الباحث أن معظم النتاج القصصي القطري يتوزع بين اتجاهين فنيين: رومانسي وواقعي، على الرغم من أنه — أي الباحث — يقر بأن تقسيمه هذا فيه (الكثير من التسامح والتجاوز، لأن هناك الكثير من التداخل والتمازج بين القصص ذات الطابع الرومانسي.. والقصص الواقعية) (١٠٥)، ولأن (التقسيمات بين المذاهب الأدبية بصورة عامة تقسيمات تقريبية) (١٠٥).

ويقدم الباحث للفصل الأول من دراسته الذي يتناول فيه الاتجاه الرومانسي بالقول إن فن القصة القصيرة في منطقة الخليج العربي تأخر ظهوره (حتى النصف الأخير من القرن الحالي.. نتيجة لتأخر ظهور التعليم الحديث وبسبب الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي كانت تعيشها المنطقة حتى أوائل الخمسينيات) (١٠٣)، وإن القصة القصيرة في قطر (ارتبطت ظهورها بظهور الصحافة.. التي بزغت في أواخر الستينيات) (١٠٣)، لكن هذه القصة في الوقت نفسه (بدأت.. وهي أقرب إلى تحقيق الكثير من الأصول والتقاليد الفنية) (١٠٤).

ويضيف الباحث قائلاً، في مقدمة الفصل نفسه، إننا (إذا.. تتبعنا بدايات القصة القصيرة في قطر وما وصلت إليه حتى وقتنا الحاضر — أي حتى صدور الكتاب — وجدنا أن الطابع الرومانسي هو

الطابع الغالب عليها، وإن كان الاتجاه الواقعي بدأ يتبلور بصورة واضحة في الآونة الأخيرة) (١٠٥)، ويعلل غلبة هذا الطابع بقوله إن ثمة عاملين أسهما في ذلك، هما: (أن معظم كتّاب القصة قد نشأوا وتعلموا على القصة الرومانسية العربية.. وإلى جانب التأثير بالقصة الرومانسية العربية، نجد أن للمجتمع والبيئة أثرهما الواضح في بروز الاتجاه الرومانسي في القصة القصيرة في قطر) (١٠٦)، وفيما يتعلق بطغيان الصوت النسوي في المشهد القصصي القطري، فإن الباحث يرد ذلك إلى أن الفتاة القطرية (هي صاحبة المعاناة الحقيقية.. ولذلك حملت مسئولية.. الظلم الواقع عليها) (١٠٨).

ثم يستعرض الباحث خمس عشرة قصة يرى أنها تندرج تحت هذا الاتجاه، خمس قصص للكاتبة (نورة آل سعد)، وستا للقاصة (أم أكثم)، وواحدة لكل من: (حصة الجابر) و(مايسة الخلفي) و(زهرة المالكي) و(وداد الكواري) و(إبراهيم صقر المريخي).

وعن قصة (المرأة القنفذ) — (نورة آل سعد) يقول: (إن هذه القصة جاءت معبرة من حيث المضمون عن عمق المعاناة والقلق اللذين تعيشهما بطلة القصة.. أما من حيث البناء الفني... فنجد أن شدة الانفعال وطغيان العاطفة قد شغلا الكاتبة عن الاهتمام بالعناصر الأخرى.. فالحديث يتعلم ويتكون بصورة تركيبية.. وبعبارة أخرى الحدث هنا ليس بناء معماريا ماديا ملموسا، وإنما هو بناء تصويري.. فاللغة الشاعرية المتدفقة ذات الطابع الرومانسي هي التي سيطرت على سير القصة) (١١١)، ويرى أن قصتها (خطأ لا يغتفر) تبدو (أكثر موضوعية في تصوير الحدث ورسم الشخصيات من سابقتها)

(١١٣)، وإن كانت (نبرة الانفعال والتحمس واضحة عند الكاتبة) (١١٥)، وبعمامة فإن نورة آل سعد في معظم قصصها (يرتفع صوتها هاتفا بالمجتمع أن يعيد النظر في موقفه من المرأة) (١١٥).

وبعد أن يتناول قصة الثالثة للكاتبة نفسها بعنوان (عيون بلا جفون) ينتقل إلى دراسة قصة (أم أكثم) (الخطوة الأخيرة) التي يصفها بنضج عناصرها الفنية (فالحدث.. واضح المعالم في نموه وتطوره، والأحداث الثانوية كلها متصلة بشخصية بطلة القصة اتصالا وثيقا، والشخصيات في القصة مرسومة حسب دورها) (١٢١)، ويرى أن قصة (حصّة الجابر) (البحث عن الطريق) (تفتقد - إلى حد ما - مقومات القصة الفنية.. فالسرد المباشر والتلميح منذ بداية القصة بفكرة الطلاق جعل النهاية.. معروفة.. إلى جانب.. الاضطراب في بناء الأفكار وتناقضها) (١٢٦).

ومن ثم يعرض لقصتي (الأسوار) و(أوراق الخريف) لكل من (مايسة الخليفة) و(زهرة المالكي)، لينتهي إلى وضع عدد من العناوين الفرعية الدالة على الاتجاه الرومانسي في القصة القطرية القصيرة، الأول عن (القدر وأثره في الاتجاه الرومانسي)، ويرى فيه (أن القضاء والقدر يلعبان دورا كبيرا في بناء القصة القصيرة) (١٢٣) في قطر، ويتناول في هذا المجال قصتين، الأولى لـ (أم أكثم) بعنوان (دمعة واحدة فقط)، والثانية لـ (وداد الكواري) بعنوان (أشباح الماضي).

وفي العنوان الثاني (العلاقات العاطفية والتقاليد وصورها الرومانسية) يتناول الباحث مجموعة (أنت وغابة الصمت

والتردد) للقاصة (كلثم جبر) ويصف هذه المجموعة بقوله إن معظم قصصها يدور (حول علاقة الرجل بالمرأة. والحب الرومانسي هو المحور الأساسي في هذه القصص، وهو في معظمه حب متعثر) (١٢٩)، وإن البطول في معظم هذه القصص أيضا (شخصية رومانسية تمثل الانهزامية والإحباط واليأس) (١٤٠)، ويرى أن (البناء الفني في القصة عند كلثم جبر.. يقوم غالبا على البوح الذاتي.. والحدث أو الأحداث في معظم هذه القصص جامدة تنتهي كما بدأت.. وبالتالي فإن معظم الشخصيات عندها شخصيات سلبية تستسلم أمام الواقع) (١٤١).

أما في العنوان الفرعي الثالث الذي يسميه (الرومانسية والحنين إلى الماضي) فإن الباحث يتناول فيه ثلاث قصص: اثنتان لـ (أم أكثم)، هما: (حكاية رجل لا تعرفونه) و(مارد بلون الحزن)، والثالثة لـ (إبراهيم صقر المريخي) بعنوان (الحنين)، ويرى أن في قصة المريخي (تختلط.. المظاهر الواقعية إلى جانب السمات الرومانسية) (١٥٢)، وأن أم أكثم استطاعت في قصتها (مارد بلون الحزن) أن (تبرز العديد من الجوانب والمواقف المساوية في حياة بطل القصة، وتصور الغربة النفسية والعزلة التي عاشها مع زوجته، وأن تكشف عن تصدع عرى الروابط بين أبناء.. الأسرة الواحدة) (١٥٦).

ويقدم الباحث للفصل الثاني من الدراسة، والذي يخصصه للبحث في (الاتجاه الواقعي)، بالقول إن قصص الثمانينيات في قطر (تمثل مرحلة التوازن بين الذاتية والموضوعية) (١٥٩)، ويدرس في هذا المجال عشر قصص: ثلاث

الرئيسية.. تظهر بصورة حية على مسرح الحدث فقد بدت الشخصية باهتة محدودة (١٨٨)، وينهي دراسته بالقول إن (قصص الكاتبة كلثم جبر.. تتسم بالسلبية) (١٩٣).

وفي الباب الثالث والأخير من الكتاب، (صورة المجتمع القطري)، الممتد على خمسين صفحة تقريبا، يقسم كاتبه الدكتور حسن عيد هذا الباب إلى فصلين، يتناول في الأول (أهم الملامح والسمات الرئيسية للمجتمع القطري)، ويخصص الثاني لـ (دراسة الجوانب الاجتماعية للمجتمع القطري من خلال القصة القصيرة).

يعرف الباحث، في الفصل الأول، بحرفة الغوص وأثارها الاقتصادية والاجتماعية في حياة الخليجيين بعامة، وبدور النفط في تغيير ملامح المجتمع القطري، ويحدد ملامح هذا التغيير بتطور النظام التعليمي، والنظام الاقتصادي، والنظام السياسي، وأخيرا بانتشار وسائل الاتصال الجماهيري.

ويقدم الكاتب للفصل الثاني من الدراسة بالحديث عن مفهوم التغير الاجتماعي ونظرياته، ويعرض في هذا المجال عددا من النظريات، ثم ينتقل إلى دراسة الجوانب الاجتماعية القطرية كما يعكسها النتاج القصصي في قطر، ويمثل لذلك بعشر قصص: اثنتان لنورة آل سعد، واثنتان لحصة الجاب، وواحدة لكل من: مایسة الخلفي، وعباس حسن، ومريم حسين، وزليخة يوسف العبيدي، ويوسف عبدالله نعمة، وواحدة لا يسمي كاتبها أو كاتبتها، وهو يكفي بعرض مضامين هذه القصص دون أن يقول في أي منها حكما نقديا واحدا.

تتصف الدراستان الأولى والثالثة من

منها لـ (نورة آل سعد)، وواحدة لكل من (أم أکثم) و(مريم محمد عبدالله)، و(كلثم جبر)، و(ناصر صالح الفضالة)، و(أمينة إسماعيل الأنصاري)، و(زهرة يوسف المالكي)، ويصف قصة نورة آل سعد (وهكذا سقط الصنم) بأنها (مزيج من اللمسات الرومانسية والواقعية) (١٦٤)، ويأخذ على القاصة نبرتها الخطابية التي (بدت واضحة.. في نهاية القصة) (١٦٤)، وعن قصة أم أکثم (عندما يموت الوهم) يقول إن البناء الفني فيها أكثر تماسكا منه في قصة آل سعد فـ (الصراع الدرامي أعطى القصة روح الحركة) (١٦٧)، ويرى أن بناء الشخصية في قصة كلثم جبر (ميلاد جديد) يبدو (متكاملا من حيث تعبيرها - أي الشخصية - عن الموقف الذي تريد أن تصوره الكاتبة، وكذلك الحدث ينمو ويتطور بترابط.. كما أن الفترة الزمنية محدودة ومتناسبة مع تصوير الموقف) (١٧٤)، ويأخذ على قصة ناصر صالح الفضالة (صفاء الروح) ضعف (الحبكة الفنية وفتور العاطفة وعنصر التشويق) (١٧٨)، وعلى قصة أمينة إسماعيل الأنصاري (خواطر فتاة صغيرة) وجود (الكثير من الفجوات في البناء الفني.. وخاصة الحبكة.. المفككة) (١٨١).

وينتهي الباحث فصله الثاني من الدراسة بعنوان فرعي يسميه (القصة والنزعة الإنسانية) ويتناول فيه قصة (ليلي) لـ (وداد الكواري) التي يصف بناءها الفني بالقول إنه (يأتي.. متماسكا من حيث بناء الحدث ونموه، وتطوره، ثم من حيث.. التكامل في بروز معالم الشخصية) (١٨٥) ويأخذ على قصة زهرة المالكي (ورحلت في هدوء) أن القاصة (لم تستطع.. أن تجعل الشخصية

الكتاب بكونهما مشروعات في النقد الأدبي أكثر من كونهما نقدا بالمعنى المتواتر لمصطلح النقد، وعلى الرغم من أنه ثمة تفاوت واضح في القيمة المنهجية لكل منهما، فإنهما بعامة ترتئنان إلى مقولات تقليدية في قراءة النص الإبداعي، وبخاصة إلى المقولات التي تعاین هذا النص بوصفه محتوى فحسب، وتهمل مكوناته البنائية، وشرطه التاريخي، وموقعه من تجربة المبدع نفسه من جهة، ومن تجارب غيره من المبدعين من جهة ثانية، وهما بهذا المعنى تبدوان عملا ليس له من فضيلة سوى توثيقه النتاج القصصي في قطر، بعد أن ظل هذا النتاج طي الدوريات والصحف فترة تزيد على خمس عشرة سنة دون أن يُقيض له من يوثقه، أو يعرف به.

ومن المهم، قبل تحليل الدراسات الثلاث ومقاربتها نقديا، الإشارة إلى أن المقدمة التي كتبها لها الدكتور ماهر حسن فهمي تبدو عملا ناقلا في الكتاب، أو أنها استكمال واجب للتقاليد المألوفة في الكثير من أدبياتنا العربية النقدية، فهي لا تعرف بالخصائص المميزة لمحتوى الدراسات، ولا بموقع الكتاب بعامة من تاريخ النقد القصصي في المنطقة، ولا بمنهج أو مناهج مؤلفيه، ولا بالقيمة النقدية لأي منها.

تتناول الدراسات الثلاث حوالي خمسين قصة قصيرة ومجموعة قصصية واحدة، على الرغم من أن النتاج القصصي في قطر يحيل إلى أكثر من مائة وخمسين نصا قصصيا وثلاث مجموعات صادرة جميعها في المرحلة السابقة للزمن الذي كتبت فيه هذه الدراسات، وبذلك تقصي من مجالها النقدي نحو مائة قصة قصيرة

ومجموعتين دون أن تعلل ذلك، أو تشير إلى مسوغات اشتغالها على هذا التلث فقط من النتاج القصصي في قطر.

إن الدراسات الثلاث تغيب، على سبيل المثال، نتاج مريم آل سعد، وحصة العوضي، وعبدالله يوسف الحسيني، وخليفة عيد الكبيسي، وشذى المهندي... وغيرهم، وفي هذا النتاج قصص متقدمة مضمونا وجمالا على عدد غير قليل من القصص التي مثل بها الكتاب لموضوعاتهم، وتدرج في الوقت نفسه تحت هذه الموضوعات.

وعلى الرغم من أن عنوان الكتاب الفرعي (دراسة فنية - اجتماعية) يشي بوجود منهجين نقديين على الأقل يتكئ إليهما الباحثون الثلاثة في معالجتهم لتلك الموضوعات، منهج فني وآخر اجتماعي، فإن الدراسات، الأولى والثالثة بخاصة، لا ترتئن إلى منهج أو نظرية واضحين ومحددتين في النقد، ويستطيع المرء أن يستثني من ذلك دراسة الدكتور محمد عبد الرحيم كافود التي تمثل بحق أكثر الدراسات الثلاث اتصالا بمفهومات النقد الأدبي وخصائصه.

ففي الدراسة الأولى، أبعاد الشخصية في القصة القطرية، تقدم الباحثة إقبال هيكل تعريفا ممطوطا على أكثر من خمس وعشرين صفحة بالسمات العامة للشخصية الإنسانية، ليس بوصفها نموذجا أدبيا، بل بوصفها كيانا اجتماعيا يكاد يحدث قطيعة مع مرجعيته الإبداعية، وتتناول في معرض توصيفها للسمات العقلية ما يعرف بـ (القدرية) في الفكر الإسلامي، دون أن يكون لذلك علاقة ما بمتن الدراسة أو بمحتوى النتاج القصصي نفسه، والباحثة تشير إلى ذلك بقولها (لا نكاد نلمس في القصص

الحد الذي تنفي عنه رفضه لمحاولة القصص التي أبداهها بطل قصة سامي المناعي حيال النوخة الذي ظل يمتص جهوده دون رحمة، وكان يعامله معاملة تدفع الملائكة أنفسهم للتأثر منه.

وفي هذا المجال نفسه أيضا، فإن كثيرا من القصص التي تمثل مصادر الباحثة لا ينال حقه من التقويم النقدي، على الرغم من أن محتواه المضموني وصياغاته الفنية تستحق التوقف عندها أكثر من تلك القصص التي عنيت الباحثة بها، فهي على سبيل المثال تكتفي بعرض المادة الحكائية لقصة أم أكثم (عندما يموت الوهم) من غير أن تقول في بنائها الفني شيئا، وكذلك تفعل بقصة أخرى للقاصة نفسها بعنوان (الخطوة الأخيرة)، وبقصة زهرة المالكي (أوراق الخريف)، وبغيرها مع أن هذه القصص تبدو جديرة بمقاربة أبنيتها الفنية المميزة حقا، ومن المهم هنا الإشارة إلى أن الباحثة لا تشير إلى مصادر عدد من القصص التي تعدها نماذج للبحث في الظواهر التي تدرسها، ومن ذلك قصة (الخرساء) لأم أكثم، وقصة (الأسوار) لمايسة الخليفي، الأمر الذي يُعد مثلبة ذات شأن في البحث العلمي.

وإذا كانت الباحثة لا تخفي حفاوتها الواضحة بنتاج القاصة أم أكثم، الذي يحوز مساحة وافرة من الاهتمام ليس في هذه الدراسة وحدها فحسب بل في دراسة الدكتور كافود أيضا، وتعبّر عن هذه الحفاوة بقولها عن قصة للكاتبة بعنوان (من أين يأتي الخوف؟) إنها (قصة ممتعة)، وإن هذه الكاتبة قد استطاعت أن تختار الشكل الفني لقصتها (يوميّات في المنفى) في (براعة فائقة) فإنها لا تقدم أي قرينة دالة على ما تذهب إليه، هذا إذا سلم المرء بأن أوصافا كهذه (ممتعة) و(بارعة)

القطري المعاصر تطلعا لمناقشة هذه القضية المجردة (٩٤)، وكأن على هذا القصص أن يفعل ذلك، وأن يخلق فوق واقعه، وبهذا المعنى النافل لما تقوله الصفحات الخمس والعشرون الأولى من الدراسة، فإن المقدمة تبدو حشوا لا علاقة له بمحتوى المادة الإبداعية.

ومن اللافت للنظر أن الباحثة لا تُعنى بالتتابع الزمني لتاريخ نشر القصص التي تشكل مصادر دراستها، فهي على سبيل المثال تتناول قصة نورة آل سعد (وهكذا سقط الصنم) المنشورة سنة ١٩٨٠، ثم تنتقل إلى قصة أم أكثم (عندما يموت الوهم) المنشورة قبلها بسنوات ثلاث، وفي معرض توصيفها للاتجاه الواحد.

وغالبا ما تكتفي الباحثة بعرض المحتوى المضموني للقصص الثماني عشرة التي تتوقف عندها في محاولة منها لإيجاد نماذج تطبيقية لمخطط بحثي يبدو سابقا على قراءة النصوص القصصية وليس منطلقا منها، وغالبا أيضا ما تبدو أحكامها (النقدية) على هذه النصوص أحكاما قيمية خاضعة لمنطق المواضع الاجتماعية، وقصبة كثيرا عن الوعي بأن النص الإبداعي إعادة إنتاج للواقع وليس الواقع نفسه، فهي ترى، على سبيل المثال، في جنوح بطلة قصة لولوة المسند (الحنن والضباب) مصدرا لإخفاق بنائها الفني، وتصف هذه البطلة بأنها (تتصرف بحمق ورعونة) (٥١).

إن الباحثة تحاكم النصوص القصصية بمدى اقترابها من أو ابتعادها عن تقاليد الواقع الاجتماعي، وليس بوصفها الواقع وقد صيغ جماليا، وغالبا ما تتصف محاكماتها تلك بالتلق للمجتمع الذي تعاین نتاجه القصصي، الذي لا يمكن الادّعاء بأنه ملائكي إلى هذا

حاولت أن تحقّلن الأدب العربي، شعره ونثره، في اتجاهات فنية على النحو الذي أنجزته الدراسات النقدية في الغرب.

وإذا كانت الدكتوراة إقبال هيكل قد تنبّهت إلى طغيان الصوت النسوي في المشهد القصصي في قطر، ولم تعلل ذلك، أو تبحث في مرجعياته السوسيو - ثقافية، فإن الدكتور كافود قد سوّغ ذلك بقوله إن الفتاة القطرية (هي صاحبة المعاناة.. ولذلك حملت مسؤولية الظلم الواقع عليها) (١٠٨).

إن الظاهرة، كما تبدو لنا، نتاج الطفرة النوعية التي أحدثتها التحول الاقتصادي الهائل في بنية الوعي الاجتماعي القطري، والتي صرفت الرجل إلى اهتمامات أخرى كان الإبداع في مكان قصي منها تماما، ونعني بها اهتماماته الاستهلاكية التي ضيّقت رؤاه للواقع من خلالها فحسب، على أن المرء لا يستطيع أن ينكر أن الهامش الاجتماعي الصارم الذي تحدده مواضع المجتمع القطري وتقاليدته قد أثر هو الآخر في بروز هذه الظاهرة، ويؤكد ذلك أن مجمل النتاج القصصي في قطر معني بقضايا المرأة ومشكلاتها على نحو يكاد يكون تاما، وخاليا إلا قليلا من مقاربات متفرقة لقضايا اجتماعية، واقتصادية، وسياسية عامة (٤).

ومهما يكن صحيحا ما يقوله الباحث من أن (القصة القصيرة.. بدأت في قطر وهي أقرب إلى تحقيق الكثير من الأصول والتقاليد الفنية) (١٠٤)، فإن المرء لا يستطيع أن يسلم معه بأن هذه السمة تنسحب على مجمل النتاج القصصي القطري، فعلى الرغم من أن هذا النتاج لم يظهر، بمعناه الفني، إلا مع مطلع عقد التسعينيات، فإن عددا غير قليل من الصادر منه في هذا العقد وفي عقد

تندرج في إطار النقد الأدبي حقا.

ولكن من الإنصاف القول إن لغة الباحثة تسلم إلى حد كبير من أذى الأخطاء اللغوية والأسلوبية، وتبدو في هذا المجال مميزة حقا من دراسة الدكتور حسن عيد التي تقترب عددا غير قليل من هذه الأخطاء.

ومن الإنصاف أيضا القول إن دراسة الدكتور محمد عبد الرحيم كافود (الاتجاهات الفنية) تتخلص من كثير من المزالق التي وقعت فيها دراسة الدكتور هيكل، فالباحث لا يكتفي بعرض المواد الحكائية للقصص التي يتناولها كمصادر لبحثه، بل إنه يقدم لها إضاءات نقدية تجعل من هذا البحث جهدا جديرا بتسميته نقدا، وبالمعنى المتقدم لمصطلح النقد.

تتناول دراسة الدكتور كافود اثنتين وعشرين قصة قصيرة لتسع قصصات وقاص واحد، وتستأثر قصص نورة آل سعد بمساحة وافرة من اهتمام الباحث، ثم تليها قصص أم أكثم، وقصتان لكل من: زهرة المالكي، ووداد الكواري، وأمينة إسماعيل الأنصاري، وقصة واحدة لكل من: حصة الجابر، ومايسة الخليفة، وإبراهيم صقر المريخي، ومريم محمد عبدالله، وكلثم جبر، بالإضافة إلى إشارات متفرقة لقصص من مجموعة الأخيرة (أنت وغاية الصمت والتردد)، ومن المهم التنويه بإقرار الباحث بأن تقسيمه للنتاج القصصي في قطر بين اتجاهين فنيين، رومانسي وواقعي، فيه (الكثير من التسامح والتجاوز) (١٠٥)، بمعنى أن عمله النقدي يقوم على التقريب والتغليب أكثر من كونه تصنيفا جامعا، مانعا، صارما لهذا النتاج، الأمر الذي يؤكد الكثير من الدراسات النقدية التي

الثمانينيات أيضا ينتمي إلى المحاولات القصصية البدائية أكثر من كونه قصا بالمعنى القريب وليس الدقيق للمصطلح، فنتاج يوسف عبدالله النعمة، وغانم السليطي، وحسن رشيد، وأحمد جعفر عبد الملك، وغيرهم على سبيل المثال، الصادر في بداية عقد الثمانينيات، متأخر مضمونيا وجماليًا عن كثير من المحاولات الأولى للقصة القصيرة في قطر.

غير أن ذلك كله لا ينتقص من قيمة هذه الدراسة التي تمتلك بحق مسوغاتها الكافية للقول إنها تقف على النقيض تماما من دراستي هيكل وعيد، واللّتين تبدوان أقرب إلى التوثيق والعرض منهما إلى التحليل والنقد.

وفي الوقت الذي تنتج معه دراسة الدكتورة هيكل بعض الأحكام النقدية، فإن دراسة الدكتور عيد تبدو متحللة من ذلك تماما، وإلى حد لا يعثر القارئ معه على أي حكم نقدي، ولا قيمي فيها، فالباحث يهدر ما يتوفى على ثلاثين صفحة، هي الفصل الأول من العمل، فيما لا طائل منه، إذ يعرض لعدد من الإحصائيات حول التعليم في قطر، وللأعراف التي كانت سائدة بين أفراد حرفة الغوص، ويورد في مقدمة الفصل الثاني مفهومات التغير الاجتماعي والنظريات التي تناولته، دون أن يكون لذلك كله علاقة ما بمضامين النصوص القصصية التي يمثل بها لهذا التغير على نحو قسري، يلوي عنق النص لمقولة سابقة عليه وليست منطلقة منه.

ومن اللافت للنظر أن النصوص القصصية التي تمثل بحق، أو التي عكست في موادها الحكائية بعضا من حالات التغير، تبدو غائبة عن مجال الباحث، وكأنه - أي الباحث - أراد أن

يخفف عن نفسه عناء البحث في تلك النصوص، أو عناء قراءتها على نحو أدق، ولذلك لم يكن النتاج الذي تناوله ليتجاوز عشر قصص فقط، ولذلك أيضا لم يكلف نفسه الإشارة إلا إلى مصدر واحد فقط من هذه القصص العشر، مع أن هذه الإشارة تعد من بدهيات، بل أبجديات البحث العلمي.

إن صنيع عيد في هذا الكتاب يمثل نموذجا جليا للدراسات المكتوبة على عجل، والتي تهزأ بعقلية المتلقي، وربما ترى في الكتابة نوعا من الواجب الذي تمليه ضرورات المهنة في الحقل الأكاديمي. إنه - أي عيد - يقدم مصفوفة من السطور التي لا يمكن الادعاء بأنها بحث جدير بوصفه مرجعا للدراسات التي يمكن أن تنشأ حول النتاج القصصي القطري مستقبلا.

ومن المهم أخيرا القول إن (الثبت) - الفهرس كما يسميه مؤلفو الكتاب - لم ينل العناية اللازمة، فثمة قصص تتقدم قصصا منشورة قبلها، على الرغم من أن التتابع الزمني هو المنهج المتبع في توثيقها داخل هذا الثبت، ويمكن أن تمثل لذلك بقصة أم أكثم (المخاض) المنشورة في العدد الحادي عشر من مجلة (الجوهرة) القطرية، والتي تتأخر في الثبت عن قصة بشرى ناصر (ثمة أشياء لم تكتمل) المنشورة في العدد الثالث والثلاثين من المجلة نفسها.

ولكن، وعلى الرغم من ذلك كله، يُعد الكتاب أول جهد نقدي يوثق للقصة القصيرة، كما يعد أول محاولة تتصدى للبحث في مضامين هذه القصص واتجاهاتها الفنية، ويكفيه شرف الريادة في هذا المجال.

- (١) - نذكر من هذه الدراسات، على سبيل المثال، دراسة محمد جابر الأنصاري المنشورة في مجلة (الدوحة) القطرية، عدد أبريل لعام ١٩٧٧، ودراسته عن مجموعة كلثم جبر (أنت وغابة الصمت والتردد) المنشورة في المجلة نفسها، عدد أبريل لعام ١٩٧٨، ودراسة ماهر حسن فهمي المنشورة في حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية لعام ١٩٨٢ بعنوان (ملامح القصة القصيرة في قطر)، ودراسة نورية الرومي المنشورة في مجلة (فصول) القاهرية بعنوان (القصة القصيرة في الخليج العربي والجزيرة العربية)، ودراسة حسن توفيق عن القاصة حصة الجابر المنشورة في الملحق الأسبوعي لصحيفة (الرأية) القطرية الصادر في ١٣/١٠/١٩٨٢، ودراسة إقبال هيكل (كلثم جبر وعالم السدود والقيود) المنشورة ضمن كتاب (النصوص الأدبية، دراسة وتحليل).
- (٢) - د. محمد عبد الرحيم كافود - د. حسن عيد - د. إقبال هيكل ١٩٨٥ (القصة القصيرة في قطر - دراسة فنية، اجتماعية). ط ١. منشورات مركز الوثائق والدراسات الإنسانية في جامعة قطر.
- (٣) - هي القاصة القطرية فاطمة عبد الرحمن تركي، وكانت توقع قصصها باسم (أم أكثم).
- (٤) - للتوسع، انظر: دراستنا (الأدب الروائي في قطر، ملامح أولى) المنشورة في مجلة (البيان) الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت، العدد (٣٠٣) نوفمبر ١٩٩٥.



عبد الله سنان

مغنى الشعب

• فاضل خلف

الفصل الأول: الرثاء

ذهب عبد القادر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة» إلى أن موضع الجمال الأدبي كثيرا ما يكون في أن تتبع الألفاظ ترتيب المعاني في العقل، وهذه المعاني إنما تلتزم في تركيبها منطق العقل فهو الذي يوجب للسابق أن يسبق ولاحق أن يلحق، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق، خذ مثلا هذه الأبيات من قصيدة «ذكرى» لشاعرنا عبد الله سنان من ديوانه البواكير (ص ١٠٦):

واني لأسعى إلى غاية
من المجد حتى ولو في سقر
بذلت قصارى جهودي لها
لأبلغ بالسعي، منها الوطر
وما كان بعدي عن موطني
لينسيني ما مضى لي ومر
أحسن إليه حنين الثكالى
وأشدو بذكراه شدو النغر

ومن الواضح أن الشاعر من تحاشيه التكلف وتحززه من الصنعة يكشف لنا

عن أنه شاعر مطبوع يزواج بين موهبته الشعرية وتجربته الحياتية وله هدف محدد لا يحيد عنه مهما اضطرت له ضرورة الوزن ومستلزمات الإيقاع، فلا يعول على غير الصحيح في المعنى أو في اللفظ مترصدا ذات البيت الشعري وموضعه ليتحرى إبداعه في جمالياته، وبالتالي عندما تنتهي القصيدة فإنها تعرض له نفسها في تركيبها وترتيب أبياتها وفي النسق المتناغم بين المعنى واللفظ. وبهذا يكون معادله الموضوعي على حد تعبير الإنجليزي «إليوت» قد انفصل عنه في خلقه ذاتية واستقلالية خاصة.. إن النظرية «الإليوتية» تعتبر إن العمل الأدبي هو فعل تخليق وليس فعل تكثيف تعابير، ويتميز بأنه محتوى مستقل عن الشاعر، بحياة من أهم خصوصياتها هو تجسيد إحساسات الشاعر، وتوازنها موازنة تامة.. والعملية الإبداعية في حد ذاتها تحكمها مسلمة التناسب العكسي، فكلما ابتعدت شخصية الشاعر عن عقله المبدع اقترب عمله من الكمال الفني وأصبح قادرا على إدراك وتفهم أغلب المشاعر حتى ولو كانت متباينة أشد التباين، إذ هي خامة الفنان المبدع وصيرورتها إلى تناغم جديد هو في حد ذاته عين الإبداع الفني!!

هنا جاءت الصورة الشعرية بعد
الإيقاع النغمي لتشكل ملمحا من أهم
ملامح شعر «عبدالله سنان»

أنا اليافع استوقفتني الخطوب
لأغنى من همتي بالإياب
وأشرب كأس الضنى مترعا
مزيجا من الحزن والاكتئاب
وقد كان في مهجتي عالج
يقهقرني عن ركوب الصعاب
فأشغلني عن بلوغ المنى
وأفقدني نومي المستطاب
تجول الوسواس في خاطري
وينهشني الداء نهش الذئب

وهانحن قد وصلنا إلى نهاية البيت
السابع ولم نستطع أن نرفع من السبعة
بيتا واحدا من مكانه لماذا؟

لأن الصور في شعره ليست صور
زخارف يعمد فيها إلى التكرار لتمتد إلى
لأنها قد يهضمها المتلقى أو لا يهضمها
فالكل بحسب ما يهيء له مزاجه.. إنه
بصد تجربة حية لها أبعادها فالمرضى
يصف حاله قبل وصول الطبيب
للتشخيص والعلاج فلماذا لا تكون
صورته ذات أبعاد تتوزع فيها الظلال
والأضواء.. انظر معي كيف يتمدد
الشاعر على أزمان مختلفة لكي يكتسب
صفة العمق في وصف مرحلة إتيان
الطبيب وما يلي ذلك من أحداث:

يقول الطبيب هنا قرحة
وذا ألم فعدمت الصواب
وأقرأ في وجهه الامتعاض
فأضرب صفحا وفي اقتصاب

ثم يأتي دور إبراز (الأنثى) وهي تثن

وهذا ما عبر عنه إليوت في مقاله الشهير
«التقاليد والنبوغ الفردي» بقوله: «إن
الاختلاف بين عقل الشاعر الناضج وعقل
الشاعر غير الناضج لا يعزى بالضرورة
إلى أن شخصية الأول أقيم من شخصية
الثاني ولا إلى أن الأول لديه ما يقوله أكثر
من الثاني، بل يرجع الاختلاف إلى أن
عقل الشاعر الناضج أداة أصلح
لاستقبال مشاعر وجدانية معينة
ومتعددة للغاية، تتفاعل في حرية،
وتتحول إلى مركبات جديدة» وفي تقديره
أن إليوت لو كان حيا وسمع شاعرنا
عبدالله سنان وهو يطلق قصيدته
«الزهرة الذابلة» على لسان المرحوم
الرسام «معجب الدوسري» إبان مرضه
بالسرطان المعوي تلك القصيدة المنشورة
في البواكير في صفحات ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧
لطار إليه في أقرب فرصة ليعانقه على
نبوغه إذ ألقى لديه التطبيق العملي الحي
لكل نظرية نقدية أو مسلمة منطقية كتبها
في مقاله الشهير عن التقاليد والنبوغ
الفردي.. فالتجربة تجربة مريض يعاني
من آلام السرطان المعوي فلو لم يكن عقل
الشاعر ناضجا أكان يصلح لاستقبال
آلام «معجب الدوسري» ويسوق القصيدة
على لسانه؟! فمن كان المريض أ«عبدالله»
أم «معجب». إن قصيدة الزهرة الذابلة
لهي البرهان الصادق والدليل الفعلي لكل
ما نادت به ونصت عليه (النظرية
الإليوتية)!!

انظر معي كيف يبدأ رحلة العذاب:

حدا بي الزمان فجزت الشباب
وأبلى السقام رقيق الإهاب
وما كنت أعلم غدر الزمان
فأوقعني بين ظفر وناب

بعدما فشل الطبيب والأساة في قوله:

عدمت المشخص لي علتني
ومظهرني من كثيف الضباب
وحار الأساة بتشخيصها
ودائي له في حشاي انسياب
وليس سوى مهجتي مسرح
لتلك القروح التي كالحراب

ويمضي الطبيب والأساة كل إلى حال
سبيله وينبري المريض ليكي (الأنَا) لديه
وهو في محلته الأولى من القنوط المشوب
ببصيص من الأمل الناجم عن أمل الأساة
والدعاء بالشفاء له:

إذا الليل أقبل في ثوبه الـ
قتوم وأسدل دوني الحجاب
وبات الرفاق بأسمارهم
وبت أعاني صنوف العذاب
بكيت على زهرة قد ذوت
وصحة جسم غدت كالسراب
يساورني الهم حتى ترى
دموعي تجف من الالتهاب

ويدخل المريض في المرحلة الثالثة وهي
سفره إلى إنجلترا فيصوره الشاعر وهو
يرتعد موزعا بين أمل الحياة ويقين الموت
أو وهو مشدود بين طرف الثلج وطرف
البركان:

وقالوا تسافر إنجلترا
على متن طائرة كالعقاب

وهنا تعثر عبدالله رغم بدايته الرائعة
فبعد أن شغلنا بالأنَا لدى المريض أخرجنا
إلى كيفية السفر إلى إنجلترا في الشطرة
الثانية فهل كان المريض سيفادر البلاد

للعلاج على ظهر جمل مثلاً؟ بالطبع
الطائرة هي الوسيلة المتاحة في عصرنا
هذا.. إنها كبوة ولكل جواد كبوة فهو لو
ظل مع الأنَا المريضة التي تبذل المستحيل
في مكابدة الآلام لما أخذنا عليه هذه الهنة.

فيتضح الداء للفاحصين
هناك وترتاح بعد ارتياب
فوافقت كي يستريح الضمير
ويهدأ قلبي بالاغتراب

وهنا قد يتساءل السائل هناك قلب
يهدأ بالاغتراب؟
فأجيبه بأن المريض حتى الآن لم يجد
من يشخص له داءه ولا يدري مما يقاسي
والشاعر لا يقصد بهدوء القلب بالاغتراب
إلا نقلته من الجو المفعم بالكآبة والآلام إلى
جو آخر تتباين فيه الأمزجة والوجوه.

هناك وبعد (الأشعة) لم
أفز بالنتيجة ويح المصاب
فعددت كئيبي إلى موطني
علي من اليأس شر الثياب

حتى هنا قد يلاحظ الدارس أن لغة
الشاعر المستخدمة ليست لغة الحس
ولكن من هذين البيتين يلحظ عليه أنه قد
تعامل مع بعض الألفاظ المألوفة ولكن بعد
أن اجتهد ليكسبها ظلالة خاصة وأن يخلع
عليها شفافية جديدة.. ولما لم يتكشف
للمريض سر دائه دخل في مرحلة ما قبل
القنوط النهائي:

هنا اشتدت الحال وارطم الـ
بلاء وبت لقي بين (قَاب)

وهنا أبرز الورقة الأخيرة ليلعب بها

على مائدة حياته وهي الأخذ بمشورة
عواده:

ولا ميت قد قضى نحبه
فأصبح في الدهر تحت التراب

أشاروا علي برأي الأساة
ورأي الأساة كراي الصحاب
ومثلت دوري وهو الأخير
فأما البقاء وأما الذهاب
فأذعنت للأمر بعد امتناع
ولو لم أنل من حياتي النصاب

يأتي بعد ذلك أن يتعرف المريض على
مأساته في شكل يائس لأن المأساة
الحقيقية الأساسية المجسدة فيما يكابده
من تبايرح الآلام ظهرت من خلال
إصابته بالسرطان وبذلك أضفى القنوط
على خيالاته نوعا غريبا من مرثيات
الغناء:

ففوجئت بالسرطان الخبيث
هو الداء يفتك فيمن أصاب
هو الداء (عزيريل) حلف له
عدو البرية حلف الخراب
فشيعت أحلامي الضاحكات
وآمالي الباسمات العذاب
وضاق علي الفضاء العريض
وخامرني اليأس والاكتراب
وكشر لي الدهر عن نابيه
وأبرز حنق الليالي الغضاب
فأسلمت نفسي لمولى إذا
توسلته رحمة لي أجاب

وفي البيتين التاليين صاغ الشاعر
مرحلة انعدام الوزن لدى المريض صياغة
رائعة:

وأصبحت لاحي يرجو الحياة
أمدد كالطبل خال يباب

كل هذا والمريض لم يصل بعد إلى
مرحلة القنوط النهائي لأنه تدارك
مأساته وعجز الطب والعقاقير حيالها
فأسلم أمره إلى الله الذي إذا ما دعاه
المصاب استجاب فهو الذي أنعم على أيوب
برئه ورد له أهله لما أناب وهو الذي
أخرج يونس من جوف الحوت وأرجع
يوسف بعد الغياب. وانتهت القصيدة ولم
ييأس المريض مما ألم به يأسا كاملا لأن
القدير قادر على أن يمن عليه ويستجيب
دعائه ويمنحه من لدنه الشفاء فهو الذي
يجيب المضطر إذا دعاه.

وبهذا نرى أن شاعرنا عبدالله قد
استهدف وحدة الموضوع وقوة تأثيره
فصعب على المتأمل أن يرفع بيتا واحدا
من مكانه، دون أن يترك فجوة ظاهرة في
الصياغة والمعنى ولهذا جاءت القصيدة
مشيرة إلى المنطق العقلي الذي ركّب أبياتها
والجس الوجداني الذي شع من كلماتها
فتناغمت معنويتها في النفس مع لفظيتها
في النطق وتلقاها المتلقي لوحة فنية تحدث
لديه الأثر المطلوب.

لقد شب شاعرنا عبدالله سنان
وأصدقاء مدرسة المهجر مازالت ترن في
أجواء الماضي القريب وكان عن كئيب
يتصيد أنباء معارك الديوان وأبولو ولكنه
سلك مسلكا توازى فيه مع الشاعر
المصري إبراهيم صبري إذ أثر مثله أن
يخطط لنفسه طريقا جديدا خاصا به،
بالعودة رأسا إلى تراث الشعر العربي
القديم وهو بهذا استطاع أن يكون ثلاثة
أصوات شعرية حسب (النظرية
الإليوتية) الصوت الأول صوته وهو
يتحدث إلى نفسه وهنا يجب أن أشير أنه

بالأسى فقال:

مرضت فامرضتني يا «سمر»
وما لي يد تتحدى القدر
وكيف أرد هجوم القضاء
وذا فوق ما يستطيع البشر
وسلمت أمري لباري السماء
ومن بيديه الشفا والضرر
ولولا الصبيان لم أكثرث
بما قدر الله من غير
إذا ما رأيتهما يلعبان
وقلباهما ينفيان الضجر
هدأت وأبدلت تكشيرتي
بضحك فلا يريان الكدر
عسى نفحة من عظيم الجلال
تمر على مدمعي المنهمر
فتمسحه وتطمئنني
وتورق غصنا ذوى واندثر
فيارب أصبحت في حيرة
فأين الدليل وأين المفر
فأجابته قائلة:

عندما يتحدث الشاعر إلى «أثل الشعب» أو يخاطب زمان الوصل فإنما هو في الواقع يتحدث إلى صورة ما كان منه في الزمان لذي خلا فكأنما هو بالضبط يخاطب نفسه ويناجيها بترديد ذكرياتها على مسمع هذه الشواهد المكانية فأثل الشعب كان شاهدا حسيا يشهد كذلك زمان الوصل لم يكن سوى شاهد معنوي.. والصوت الثاني صوته وهو يتحدث إلى جمهور حتى ولو كان متفاوتا في الصغر أو الكبر والصوت الثالث صوته أيضا وهو يحاول أن يخلق شخصية درامية تتحدث بالنظم مثل تلك اللوحة الإنسانية الرائعة التي جاء بها في مسرحيته الشعرية (عمر وسمر) حيث قال:

ويتزوجان (يقصد عمر وسمر) ويعمر البيت بالبهجة والسعادة ويمر عام على زواجهما وهما في أسعد حال وأنعم بال ويزرقان بولد فيسميانه «لؤي» ويمر عام آخر ويزرقان بطفلة ويسميانها «لمياء» ويكادان يحلقان في الفضاء من شدة الفرح والسرور ويتمثل عمر بهذين البيتين:

لؤي ولمياء، أضافا على الصفا
صفاء فلم نعدم لؤيا ولمياء
أرى زينة الدنيا لنا قد تجسمت
بشخصيهما والدار تزداد لألاء

ولكن دوام الحال من المحال فالدائم هو الله فما أن يبلغ لؤي السادسة من عمره ولمياء الخامسة من عمرها حتى تمرض الأم وتدخل المستشفى مصابة بمرض عضال وتنقلب حلاوة العيش إلى مرارة ويعجز الأطباء عن علاجها والولدان في المراحل الأولى من الدراسة وتضيق الدنيا بعينييه ويكي بمرارة كلما خلا إلى نفسه ويجلس بجوارها وذات يوم فاض القلب

أطبق الهم والكدر
بين جنبي كالحجر
واعترتني وساوس
بت منها على خطر
خدعتني ابتسامة الغدر من كاذب أشر
من زمان عدمته
قُلْب قط ما استقر
برقه بات خلبا
قلما ينزل المطر
أيها السادر الذي
غره الدهر فاستمر
بسمة الدهر خدعة
خلفها النار تستعر
بت منها ضحية

الدنيا بوجهه وتتراكم عليه الأحزان فيقف
على قبرها يقول:

ترفق بها يا قبر وارحم عظامها
فمن بينها قلب إلى الموت مخلص
ويا قبر أحسن ما استطعت جوارها
فليست على نفسي المقيم ترخص
تعلق قلبي فإذا بنى
وأصبح جسمي بعدها يتخلص
فلم أر في الدنيا فتاة بحسنها
وأخلاقها موهوبة تتقمص
أميل إلى ذكر اسمها كلما جرى
حديث وأصغي للحوار وأشخص
فيا رب ادخلها فراديس جنة
وانعم عليها نعمة لا تنغص

إذن فالصوت الشعري الثالث لدى
عبدالله سنان هو صوته لا عندما يقول ما
يستطيع هو شخصيا أن يقول، بل ما
يستطيع فحسب أن يقول في حدود
شخصية وهمية تخاطب شخصية أخرى
وهمية والمتأمل المستمع لأصواته الثلاثة
يلحظ عليه أنه يتناولنا جملة في حالات من
الطرب بصوته الأول، ولا يدعنا إلا وقد
هيج لدينا البراكين بصوته الثاني. ثم
يقوى علينا لنذرف الدمع الهتون من
مآقينا وهو يتجه اتجاهها دراميا مأساويا
بصوته الثالث مؤكدا لنا أنه شاعر
يساقيه الشعر من الثغور الدامعة لدى
المعذبين ومن ثم نستطيع أن نقول إن
شاعرنا عبدالله سنان ما فلتت من بين
يديه ناصية التعبير الشعري.

جندلت جسمي الغير
آه ما أنزر الصفا
آه ما أثقل الكدر
فالضنى في إطالة
تجعل العمر في قصر
والليالي حثيثة
أنا منها على سفر
ويح نفسي على الصبيين لم يقضيا الوطر
كلما أبصرتهما
مقلتي دمعي انحدر
ألهماني محبة..
فهي تنمو وتزدهر
وهما في جوانحي
في خيالي وفي الفكر
في دمائي كلاهما
موضع السمع والبصر
كلما لاح بارق
أو سرت نسمة السحر
أو بدا رونق الضحى
أو من الطاقة القمر
أو علا صوت صبية
لعبوا لعبة الأكر
طار قلبي إليهما
ويح قلبي إذا اذكر
يا لقلب يكاد من
سورة الهم ينفطر
فاسأل الله رحمة
وأرجه العفو يا عمر
واتق الله في الصبيين فالروح تحتضر
وتنتقل (سمر) إلى جوار ربها فتضيق

أناتول فرانس

الأديب المعلم

● أحمد الحسين

أما أمه انطوانيت غالاس فكانت كما يصفها ابنها «امرأة شديدة الحساسية، ودودة جدا. ومن السهل إثارتها للانطواء على نفسها بحثا عن السكينة» (٣). وفي كنف هذه الأسرة نشأ أناتول، وعاش طفولة بائسة، فيها الكثير من ضروب الحرمان وألوان الخيبة. نجاحات مدرسية دون الوسط، ومراهقة مضطربة لشاب نجيل الجسم، طويل الأنف. وقد ظل صدى هذه الطفولة حاضرا في ذاكرته، فهو يكتب إلى أرنست دوديه قائلا: «أبعث إليك بكتاب صديقي مسرا إليك بأن كل ما يتعلق بنوزير الصغير يشكل رواية صحيحة لطفولتي» (٤).

● طريق في الزحمة:

وفي معهد سانت ماري درس أناتول، وكان تلميذا وسطا، أثار انتباه معلميه «بالتعبير المفاجيء الدائم الذي لا يعتبر خطأ أو صوابا. وكان ذلك كما يضيف «مدعاة للحكم علي بأنني ساذج بعض الشيء» (٥).

وفي العشرين من عمره اجتاز امتحانا للثانوية، ورغم اخفاقاته الدراسية المتكررة نال هذه الشهادة فأنصرف عن

كتب الناقد والمؤرخ بيير هنري سيمون عن جيل عباقرة الأدب الفرنسي قائلا: «من الأدباء الذين ظهرت كمعلمين طوال الثلث الأخير من القرن التاسع عشر قضى الأكثرون نحبهم قبل سنة ١٩٠٠ بقليل، أمثال: تين، دوماس الابن، الفونس دوديه، موباسان، فرلين، مالارميه. بيد أن أربعة أدباء طال بهم العمر حتى أتيت لهم أن يحتلوا طيلة ما قبل الحرب الأولى، وأن يجتازوا عواصف سنة ١٩١٤ - ١٩١٨، وأن يضعهم العصر الجديد قبل سواهم في المقدمة» (١).

أحد هؤلاء الأربعة كان أناتول فرانس الأديب الذي كانت «تضحك له وجوه الحقيقة والخطأ معا في قدسية وجلال» (٢).

● طفولة بائسة:

ولد أناتول سنة ١٨٤٤م لأب عصامي ينحدر من أسرة فقيرة، يدعى فرنسوا تيبولت انخرط في مطلع شبابه في الجيش، ثم مال إلى القراءة، فانتهى به الأمر مالكا لمكتبة في وسط باريس كان يتردد عليها الأدباء آنذاك. وفيها قضى أناتول شطرا من طفولته.

الدراسة، وزهد في المدارس. وفي ذلك يقول: «لن أقول لكم شيئا عن دراساتي ففي رأيي ليست هنالك إلا مدرسة لتكوين فكر الإنسان. وهي ألا يذهب إلى أية مدرسة» (٦).

كان التفكير بالمستقبل يثير في نفسه نوازع القلق، فلم يكن أبواه كما يعترف على جانب كاف من الغنى. ولم يكن من السهل عليه أن يجد مكانا بسهولة في مجتمع كان على المرء فيه، ومن أجل أن يتقدم إلى الأمام شق طريقه في الرزحة بمفرقيه، وذلك كما يقول: فن كنت أهله» (٧).

وفي بداية أمره اشتغل في مكتبة أبيه، ثم زاول بعض الأعمال العادية البسيطة. ولكنه وطد العزم ألا يكون مكتئبا كآبيه، فهذه المهنة مملة، وغير مجزية.

وعندئذ انكب على القراءة، فكان كما يقول: «كنت أقرأ بلا حدود، ولا اختيار، وسرعان ما استبنت بمفاجأة مضحكة جدا: أنني لم أكن أعرف شيئا، وأنني لم أتعلم كيف أتعلم» (٨).

على أن هذه القراءة أتاحت لأناتول أن يقف على نتاج عباقرة الفكر والأدب، وأن يمتلك ثقافة صافية تنبع من الحكمة البشرية، والآداب القديمة، وهي ثقافة في إطارها العام ذات نزعة كلاسيكية.

● من ناشر إلى كاتب:

ظلت البدايات المبكرة لكتابات أناتول متواضعة. وفي سنة ١٨٦٦ قابل الفونس لومير، فأتاح له هذا أن يلتقي بالكونت دي ليل، ميديس، كوبيه، فرلين، وهم من مشاهير الحركة الشعرية البرناسية. فأصبح عضوا في هذه الجماعة بصفة قارئ، وصار بمقدوره أن يتفحص المخطوطات المطبعية، ويراجع النصوص، ويشرف على الطباعة، وهكذا تعلم مهنة

الكاتب من خلال مهنة الناشر.

وترجع بداية شهرته الأدبية إلى قصة جوكاست، وقصة القطة الهزيلة، وكان فلوبير قد قرأهما فأعجب بهما كثيرا فكتب إلى أناتول: «قصتك الأولى ممتازة، لكنني أحتاج فإصاف الثانية بأنها رائعة» (٩).

● مذهبه الأدبي:

والواقع أن أناتول كان كلاسيكيا في مذهبه، وذوقه، فهو يحب العقل المزخرف والتناسق الجميل في الفن الكلاسيكي، ويرى أن الكلاسيكيين يتفوقون على الرومنطيين في أدبهم ورغم ذلك فهو سريع التحولات، والانتقال من جنس أدبي إلى آخر، فهو الشاعر البرناسي المثقف في «قصائد مذهبة، والأعراس الكورنتية» (١٠) وهو الكاتب الماجن في «جريمة سيلفستر بونار» ثم الارتياحي في «جيروم كونييار» ثم الروائي في «تاييس، والزئبق الحمراء»، ثم الناقد الأدبي في «الحياة الأدبية» وأخيرا هو السياسي في «التاريخ المعاصر، بأجزائه المعروفة: شجرة النزهة، مانيكان القصب، خاتم العقيق، السيد برجوريه، فوق الحجر الأبيض.

وفي هذا الكتاب رسم فرانس صورة شاملة عن الحياة، والعادات، والنظم السياسية في عصره، ودافع عن المظلومين والمقهورين، وهاجم التعصب، وحارب الأفكار البرجوازية المنحرفة التي تخفي في ذاتها النوازع المتعجرفة ذات النفعية المسترة بالذرائع البراقة، المزيفة.

● جزيرة البطارق:

وخلال سنوات (١٩٠٥ — ١٩٢٤) غطت أدب فرانس سحابة من اليأس، والتشاؤم، وقد عبر كتابه «جزيرة البطارق» عن هذه المرحلة في حياته

وفكره. حيث لخص لنا ذلك بالقول: «بما أن الغنى والحضارة يحويان من أسباب الحرب قدر ما يحوي الفقر، والبربرية. وبما أن جنون البشر، وشرهم لا دواء له. فيبقى شيء واحد يحسن عمله.

على الحكيم العاقل ان يأتي بمقدار كاف من الديناميت لكي يدمر به هذه الكرة الأرضية. وحين تدور ممزقة في الفضاء، يتحقق في الكون إصلاح غير ملحوظ، ويشمل الرضا الضمير العام الذي لا وجود له» (١١).

● الناقد الأدبي:

وثمة مؤلفات أخرى رسمت لنا المسارات الإبداعية لأناتول فرانس منها: دكان شواء الملكة بيدوك، آراء جيروم كوانيار، الغلاف الصدي، حديقة أبو قراط، ثم كتاب «الحياة الأدبية» وقد برزت الذائقة النقدية لأناتول في لوحات بلاغية، امتازت بالتكثيف اللغوي الذي يرسم بالكلمات صوراً نقدية لأدباء عصره. فهو على سبيل المثال حين يتحدث عن أدب هوغو يرى انه «حرك من الكلمات أكثر مما حرك من الأفكار، لكنه رغم ذلك صاحب رؤى، وفنان عظيم لا يبارى» (١٢).

وعلى هذا النمط تأتي أحكامه موجزة بليغة، كقوله عن شاتوبريان «إنه رأى ما لم يكن قد رآه أحد حتى الآن» (١٣). وفي الحياة الأدبية برزت بلاغة أناتول، وروعة أسلوبه الذي سحر به جيل الشباب في عصره فكان الناقد الذي تترك مقالاته في نفس الشباب أثراً لا يزول.

● أدب محير:

وإذا كان أناتول قد بلغ ذروة الشهرة، وأصاب قمة النجاح، فإن نار الخلاف حول شخصه وأدبه لم تهمد أبداً، إذ تبيان الآراء، والأحكام النقدية من حوله.

وربما كان سبب ذلك الخلاف يعود إلى أن «أدب فرانس يحير. لأنه في مجموعه ليس كلاسيكياً، رغم سحر الأسلوب، فهذا الأدب هو مثال كامل للأدب المتنافر غير المتجانس، وبالتالي فإن قراءة جزئية له تعرض القارئ للإزعاج، والحياد عن جادة الصواب، ومن جهة أخرى فإن مجموع النتاج لا ينجح في فرض نفسه ككتلة» (١٤).

على أن رأي سولينه السابق لم يغير من حقيقة اعترف بها الجميع وهي أن أناتول فرانس كان عبقرية أدبية وفكرية. وكان حصوله على جائزة نوبل سنة ١٩٢١ م تأكيداً على تلك الحقيقة المشرقة بالسعادة والمجد الأدبي.

لقد عاش أناتول فرانس ثمانين عاماً، وفي ذروة الألق والشهرة غادر دنيا الخصام والتنافس، والأحقاد، بعد أن عاش حياة كانت حافلة بالعطاءات الفكرية والأدبية جعلت منه رمزاً خالداً في ذاكرة الأجيال لما عبر عن ذلك الأديب الفرنسي هرفييو بالقول: «يكفي ان تعرف أنه كان معاصراً لنا لكي تثبت أن عصرنا كان حلقة لامعة» (١٥).

الهوامش والاحالات

(١) تاريخ الأدب الفرنسي: ببيرهري سيمون، ترجمة نبيه صقر، نشر عويدات ط، ص ١٩

(٢) الرومنطقية في الأدب الفرنسي: سولينه، ترجمة أحمد دمشقية، نشر عويدات ط ١، ص ١٦٨

(٣) أناتول فرانس: جاك سوفيل، ترجمة ذوقان قرقوط، نشر المؤسسة العربية. ط ١، ص ١٠

- (٤) المصدر السابق ص ٥
 (٥) المصدر السابق ص ١٢
 (٦) المصدر السابق ص ١٠
 (٧) المصدر السابق ص ١٤
 (٨) المصدر السابق ص ١٣
 (٩) المصدر السابق ص ٢١
 (١٠) تاريخ الأدب الفرنسي ص ١٩
 (١١) المصدر السابق ص ٢٠
 (١٢) أناطول فرانس ص ٢٥
 (١٣) المصدر السابق ص ٢٤
 (١٤) الرومنطقية في الأدب الفرنسي
 ص ١٦٨
 (١٥) تاريخ الأدب الفرنسي ص ٢٢



بَانَ النَّدَامَى

● عبدالرزاق محمد صالح العدساني

بَانَ النَّدَامَى فَمَا لِلرَّوْضِ فِي قَلْبِي نَزُولُ
وَهَلْ لِرَوْضٍ بَمَا لَا نَبْتَغِي مَثَا قَبُولُ
الرَّاحِلُونَ رِحَالُ مَكْحَلِ الْعَيْنِينَ فِيهِ
هُوَ الرِّحِيلُ وَمَنْهُ يَكْرَمُ الْجَمْعُ الشُّمُولُ
فَمَا ذَكَرْتَ لَهُمْ لَوْلَا نَدِيمُ الرُّوحِ ذَكَرَا
فَمَا لَعَيْنُ لَهَا لَوْلَا الْهَوَى عَرْضُ وَطُولُ
فِيهِمْ أَرَاهُ وَفِيهِ لَا أَرَى مِنْهُمْ خِيَالَا
فَكُلُّ آلٍ بِذِي الْبَيْدَاءِ تَمْحُوهُ الْهَطُولُ
نَدِيمُ قَلْبٍ عَلَى رِيحِ الصَّبَا الْقَاهِ دُومَا
وَكُلُّ شَيْءٍ بَمَا لَا يَرْضَى عَنْهُ قَتِيلُ
رَمَى بِسَهْمٍ وَقَوْسَ السَّهْمِ عَيْنٌ فِي صَبَاهَا
وَإِنْ مَثَلِي لَمَّا بِالسَّهْمِ مَنْ وَجَدَ حُمُولُ
بَنَّا تَغْنَى عَلَى صَوْتِ الْمُعْنَى فِي شَجُونِ
وَمَا إِلَيْهِ وَإِنْ أَفْضَى بَمَا يَهْوَى سَبِيلُ

رَعَيْتُ فِيهِ رَحِيلاً قَادَهُ لِلْبُعْدِ رَحِلْ
 وَكُلُّ رَحِلٍ لَهُ فِيمَا مَضَى عَنَّا رَحِيلُ
 فَمَا عَسَاءُ وَهَذَا الشُّوقُ يَجْرِي مِنْ هَوَاءُ
 عَلَى اشْتِيَاقٍ، لَهُ مِنْ هَمْسِنَا لَيْلٌ طَوِيلُ
 وَمَا هَوَاءُ سِوَى آلِ بَرِيقِ الشَّمْسِ فِيهِ
 وَمَا إِلَيْهِ لَظْمَانُ غَدَا فِيهِ وَصُولُ
 فَكُلْ شَيْءٍ لَهُ فِي رَوْضَةِ الْأَشْجَانِ طِيفُ
 وَذَكَرَ أَمْسٍ مَضَى فِيمَا مَضَى حَيْثُ السُّدُولُ
 فَذَاكَ رُوحٌ بِهِ يَنْدِي النَّدَى دَمْعًا سَخِينَا
 يَلَامِسُ الرَّسْمَ فِي حُزْنٍ وَهَلْ تَبْكِي الطُّلُولُ
 وَذَاكَ غَصْنٌ بِهِ الْوَرَقَاءُ تَشْدُو فِي ضَحَاهَا
 تُدَقُّ فِيهِ عَلَى جَرَحٍ مِنَ الذِّكْرِى طَبُولُ
 وَكُلُّ طَيْرٍ بِهِ يَشْكُو النَّوَى فِي بَعْدِ صَحْبِ
 هُمُو النَّدَامَى رِيَا حُ الصَّيْفِ لَوْ عَادُوا قَبُولُ
 لَيْتَ الْبَعِيدَ قَرِيبَ قَرَبٍ مَا بِالْوُجْدِ مِنْهُ
 وَلَيْتَ يَوْمًا مَضَى مِنْهُ لَنَا عَادَ الْقَلِيلُ
 أَمَانِي مَا لَهَا مِنْ أَمْرِنَا خَصْمٌ وَنَدُ
 وَهَلْ لَطِيفٌ بِمَا لَا نَبْتَغِي مِنْهُ عَذُولُ

مرائي العاشق

« نص »

● شريف رزق - مصر

تكونين أقرب مني إليّ، وأبعد مني، تكونين أمنية السيسبان، وبوح العصافير للشجر المتكبر في رثتي، تكونين نافورة في جبين الرياح، يكون المدى وردة كالدهان، يكون الفضاء مرايا، تكون المرايا مرايا، وأهتف: إني أحبك... أترك شعري على شفتيك، وأطوى بجسمي جزائر جسمك، أهتف: إني أحبك. كان المدى وردتين، وصوتك كان يدثرنني، في شوارع جسمك، كان الرحيل يضعني، وأنامل عينيك - في البعد - تعرف كيف تعيد صياغة عمري. يكون المدى نورسين تكونين أنشودة البحر، كيف سأوقف عاطفة البحر بحرفني؟ كيف؟ لا عاصم اليوم لي غير جسمك، سيدة البحر، يا فضة الشمس، إني أحبك... صحت، دخلت، اختفت في السماء السماء. يكون مساء، أغادر وجهي، على حجر أمي، وأحمل في جسدي البيت، أرحل فوق زفيرك، أنحل، أنحل، أنحل... تكسرني الريح، لكن - في البعد - تعرف، كيف تعيد صياغة جسمي أنامل عينيك، أهذي: أحبك. نهر بعيد يذوب جسمي، كأنك لم تقتليني، كأنك، عينك واسعتان، ووجهك صار المدى شاديا، وكأنك، أهذي؟: أحبك، وجهي يغادرني، صخب نابض، وخيول كما البرق تمرق في جسدي، في سهيل بهي، وترجعني ليدك، فاهتف، أهتف: إني أحبك.....

أحرر خيل الفضاء

وأكنس وجه المدى من غبار الكلام...

تدخل الشمس قلبي، وتبني مقاعدها في سماه، تغني، فتوقظ أشجاره، في رباه، العصافير، في ساحة الجو، تملؤني بالضياء، فأنهض، من بين بحة صوتي، أحمل

قيثارتي، وأقود حمائم صوتي إلى عرشها: يا مليكة، كان انتظاري لوجهك - في جسدي - جمرة، يا مليكة، كنت ألم القصائد، في حدق البرتقال، وأسهر، وحدي، بأنية الانتظار، وأبني لروحي قبورا، وأسكنها، ثم أهدمها، في الصباح، وأحسو رماد المواقيت، تدهسني الخيل، أرفع وجهي، وأقر وجهك في صفحات الغياب، فيخرج مني يمام القصائد، أصعد مني، إلى ردهات السماء، أغنيك، أجلس في قبة العشب، فيك، فأنعس، مبتسما، دامعا....

كانت ستخرج، من جراحي الخيل، صاهلة، ستدخل في مرايا الأفق، إذ وحدي وقفت، على تراب جائع، فيما أرى، أمضي، ويفتح لي المدى أبوابه، أمضي، ويتبعني الأناس الكادحون، نلوذ بالقبب الخفيضة، سوف أهذي إذ تحاصرنا خيول النار، محتدما، وإذ يلج الأناس الكادحون دمي أرى، فيما أرى، شجرا يجيء، ولا يبين....

المرايا.. تغادر أيامها، وتسير... قطار
الشجيرات يحمل تفاحة، ويسافرُ
نحو الصباح الذي قد مضى، المحبون
ناموا وماتوا، قطار يجيء
من الأمس، يصهل فيك
وأنت وحيد، ومغروسة
في أنين الثرى
خطوتك...

.. طير يرف، يزف لي صوتي المدى، في تراتيل المدى، شجر توهج، في سجاجيد السماء، محدقا في جلستي، وأنا على شدة الحشائش، أقرأ الإبريق، أرسم وردة، وألم نبض النخل في جيبتي، أرصص في دمي لهو الحصى، صوتي يلوح لي، فاقفز، رائعا، اجتاز بحرا من زجاج الليل، احتضن المدى، شجر السماء يرشني، بندي الأهله، وابتهاج الياسمين....

هذا المساء له رنين التين والزيتون والعنب المشاكس في عيونك، بحة الفرح الحزين، وأنت تنتقلين من نهر اللغات، وتطلعين على الرمال، كانت شاردة الغزال، يروقني جمري وحالي، طازجا احصي، وتنتشر المشاعل في دهاليز ارتحالي، كالنصال، مؤرجحا قدمي في ماء احتمالي، كيف ينتثر اشتعالي، كالألي، كلما؟ ماذا أعد من الكلام لمقلتيك؟ لمقلتيك: التين والزيتون، والعنب المشاكس، واشتعالات الندى.

هذا المساء له صدى.....

ليلة أكتوبر

للشاعر الفرنسي: ألفريد دو موسيه

● ترجمة: محمد محمد السنباطي

الشاعر: ها هو الداء الذي أدمى فؤادي يتبخر

مثل كابوس مريع

كضباب ينسج الليل خيوطه

ومع الشمس يضيع

ربة الشعر: أيها الشاعر قل لي: أي داء تتشكى؟!

وأنا أجهل كنهه

والذي من أجله أحرمت منك

وبه لا يهدأ الدمع الغزير

الشاعر: ألمي كان وضيعا يعرف الناس مثاله

بيد أنا عندما نرشفه حتى الثمالة

قد نظن الغير لم يآلم كما نآلم نحن

ربة الشعر: ليس من داء وضيع إن تكن نفس رفيعة

فتحدث يا صديقي فأخ الموت السكوت

ولعل البوح يأتي بالنجاة

فاهد للسلوى جناح الكلمات

الشاعر: إن يكن من واجبي الآن الحديث
عن عذابي... لست أدري كيف أدعوه
جنونا أم هوى أم خيلاء أم تجارب
وإذا ما كان فوق الأرض غيري مستفيد من سماعه
أتمنى ألا سرد الحكاية
وأنا أخلو بك الآن بقرب الموقد
فاحملي قيثارك الآن ونادي ذكرياتي برقيق النغمات

ربة الشعر: قبل أن تخبرني عما تعاني
يا صديقي فأجبني: هل شفيت؟!
وعليك اليوم أن تذكر هذا دون حب أو جفاء
وتذكر أنني السلوى، وأني
ما توأطأت مع الوجد عليك!

الشاعر: اعلمي أنني شفيت
وإذا جالت ببالي ذكريات فكأنني لم أعشها
وإذا استعرضت هاتيك المجالي
حيث خاطرت بنفسي وحياتي
لكأنني أتملى ها هنا وجهها غريبا غير وجهي
وعلي الآن أن أذكر كربى
لا تراعي، ربة الشعر، وفي إحيائك الفياض ينداح الألم
فأرى غابر أحزاني وتغري يبتسم

ربة الشعر: أنت طفلي الآن، أشدو لك في المهد الحبيب
فتحدث يا صديقي، إن قيثاري يهيب
بك أن تبعث ذكرى بعد ذكرى
ثم في فيض الضياء
مثل رؤيا، يبعث الماضي ليحيا

الشاعر: أه يا أيام جدي واجتهادي
ها أنا جئت إليك
حجرات الدرس والجدران، والكوخ الرطيب
وشعاع النور من مصباحه الساهر
أه منك يا قصري وفردوسي الخصيب
اقتح الآن فؤادي.. وسأحكي لك عنها!

آه منها وخضوعي لهواها
وضياع العمر في ذل رضاها
واعتقادي أن في هذا السعادة
يتهادى في خيالي جدول الماء
وكنا - تحت أعطاف المساء -
فوق رمل من لجين نتداعى!!
بين أشجار كاشباح، وكان
- أتمنى - ذلك الجسم الجميل البض مضموما لصدري
(لن أريد)

لم أكن أدري إلى أين مصيري
غضبُ الله رأى في الضحية
فلقد أنزل بي نقمته، وكأنني
- حينما حاولت أن أسعد روعي -
عامدا أجرمت جرما
آه لم أفعل سوى أن السعادة
أومات لي.. فابتسمت!..

ربة الشعر: هذه ترنيمة الذكرى الجميلة
لم نخشى أن نعود؟
ابتسم للحب في أيامه الأولى
ودع عنك الصدود!

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الشاعر: لشقائي أتبسم
قلت يا ربة شعري، ووعدتُ
سرد أحلامي، عذابي، هذياني:
كان هذا (وكما أذكر) في إحدى الليالي الباردة
زفرات الريح تلقي بهمومي الجامدة
كنت في نافذتي أرقب طيفا سوف يأتي
أرهف السمع، وأحسست بضيق في فؤادي
هي لن تأتي!! وليست مخلصه!
ذلك الشارع يغفو في الظلام
وخيالات - بأيديها المشاعل -
تترأى.. يا لأحزان فؤادي!!
دقت الساعة.. هزتني.. ولكني بقيت
أرقب الجدران والدرب وأستانس حزني

أه منها لم يحب القلب إلاها
وإني - دون مرأها - أرى الموت..
ولم أمنع سبابي عن حماها!!
هي تختان وتغدر!
يا لعينيها وكم هدأتا من غضب القلب العنيد
وعلى الشرفة كان النوم يغشاني
وفتحت جفوني أرقب الفجر الوليد
ثم.. فجأة..
وقع أقدام.. وها أنت أتيت الآن؟!
من أين؟ وأين اجتزت هذا الليل؟!
ابتعد يا طيفها لا تنبعث
عد إلى لحدك.. دعني.. وإذا فكرت فيك..
فلأني نائم.. أحلم..

ربة الشعر: فلتهدأ.. كلماتك ترعدني
إن جراحاتك مازالت دامية.. ما أعمقها!!
وا أسفاه.. ما أبطأ ما ننسى الآلام
فانس المحبوبة وانزع من روحك صورتها

الشاعر: إنك العارُ فأنت البادئة
أنت ضيعت صوابي
كفن الحب ربيعي بالظلال
أه من عيين سوداوين تنسابان نظرات انحلال
ذلك السحر الذي ألقى إلى اليأس طموحي
إنك العار، ولكني بسيط كالطفولة
بل كازهار رقيقات خجولة
إنك العار لقد أنجبت آلامي جميعا
وجعلت العين عينا للبكاء
وأنا - في نبعها - أغسل أحزاني وذكراك الكريهة

ربة الشعر: إن يكن غفران ذنبي - يا أخي - أمرا عسيرا
فدع البغض المقيت
يرقد الموتى بأحضان التراب
مثلهم تهجع ذكرانا الأليمة
ورفاة القلب ملأى بالرماد

فامنع الأيدي التي تعبت بالقلب وطب نفسا بهذا
ربما - سبحانه - شاء لك الصون وحفظا من مهانة
أيها الطفل ألم ينضجه فؤادك؟!
كلنا غر صبي ويربينا الألم
والذي عانى قديما لهو اليوم خير
ذاك قانون قديم فتعمد بالشقاء
وبه - وهو ثمين - نقتني ما نتمنى
كيف تحيا العين من غير البكاء؟!
والحصاة الحق ما بلله قطر الندى
ما نعانیه طويلا قد يكون
هو ما يكشف أغوار النفوس
إنما الآلام أثمان السرور
أترى كنت ستدري روعة الزهرة والروض الجميل
والأغاريد وموسيقى الطيور
وفنونا أبدع الخالق والإنسان فيها
دون أن تؤذيك آهات قديمة؟!
كيف كنا نفهم الأشياء والصمت وهمس الماء
واسترخاءة الليل إذا لم نك يوما قدر زئنا؟!
أولست الآن في صحبة غادة
يدها في يدك الآن وذكراك المعادة
ثم في الفزاهات في ضوء القمر
يتثنى جسمها البض بأحضانك، والحظ السعيد
كلما أوماً تتبع.. لم تشكو؟
لم لا تفرح بالبرعم.. أعني أملا ينمو بطيئا؟!
يا صغيري.. رافة... صفحا ورفقا
بالتى أدمت فؤادك
ربما كانت تحبك
والتي من أجلها أرسلت دمعك
لم تكن كل نواياها خبيثة
لم تكن أدمعها إفكا صريحا
وإذا كانت.. فصفا!!
فالهوى يغفر غفرانا سميحا

الشاعر: ذا هو الحق فإن الكرة إنم
عندما تنسل أفعاه إلى القلب فيهتز الكيان

انصتي - يا ربة الشعر - وكوني شاهدة
وإليك عهدي:
قسماً بعيون زرقاء حبيبة
وبحق سماء تتألق فيها الزهرة
بالكون... ورّحة خالقه
وبأضواء النجمات الصافية الخافتة الهادية السارين
بحق العشب، الأدغال الغابات
بحق حياة تتدفق، وبحيوية هذا الكون
أطرح عن ذاكرتي أوهام الحب العاثر وبقاياها
وقصته المعتمدة، وأنساه
وإذا حانت لحظة نسياني لك
فهي - بنفس الوقت - العفو المتسامح والمغفرة
أما السحر الرابط قلبينا
فسأبطله في التو بأخر دمعاتي.. فوداعا

والآن
يا ربة شعري هيا غني
- وكما في الأيام الحلوة - أغنية ممراحة
العشب العبقّ الفواح
يتملى الإصباح
هيا نوقظ محبوبة قلبي
هيا نقطف أزهار الروض ونأمل أجمل ما فيه
لحظات استيقاظ الكون إذا ينفض عن كاهله النوم
وهيا نولد
في أول ضوء ترسله الشمس.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

الرمال على

الرمال

• مبارك ربيع

ارتمتى الفتى من على ظهر المهري دون أن يتوقف هذا، أو يعمل الفتى على إيقافه عن سيره الحثيث، بل إن الارتماء من على ظهره إلى الأرض في خفة القط، رمية أشبه ما تكون بانزلاق سريع رقيق لا يكاد يحس، هي التي أوقفت سير المهري، ليجوب بعنقه الطويل المقوس أفاق ما حوله من فضاء يميناً وشمالاً، يلحظ أفراد سربه المتفرقة في العراء، فينحني ملتقطاً بعض الأعشاب في طريقه إليها.

كان الفتى قد انطلق سريعا نحو الكتيب مطمئنا على سرب المهاري الأليف، الذي أسلمه إلى فضاء الكلا كدأبه كل يوم... قدماء المجهزتان بصندل من أشرطة جلد الماعز المضرب تزدادان غوصا في طراوة رمال الكتيب بقدر ما يبتعد عن سفح الكلا الأقل نصيبا من غطاء الرمال...

صعد الفتى بهمة الصبا، ينافس ذاته فيما يبذل من جهد ضد ثقل الخطوات بفعل رمال توشك أن تمتص خطوه إلى منتصف الساق. بهمة كان يصعد، يسمع له لهاث خفي رقيق... حتى استوى على ظهر الكتيب، ورنأ إلى منبسط الكلا حيث تتمطى حركة القطيع بهناء مداعبة بخياشيمها رؤوس العشب المتنطعة المتفرقة؛ ثم حديق هنيئة في إبهار الشمس مقدرا أنها ليست بعد في الموقع المسامت لرأسه المكشوف تحت صراحتها، ثم وجه بصره نحو الكتيبان المتزامية حوله يمكس بعضها بأطراف بعض، كما لو كانت متنافسة في سباق لا ينتهي ولا يكاد يبدأ، ممتدة على حد الرؤية.

عاد الفتى إلى نفسه، كأنه اطمأن إلى ما حوله، إلى ما تجدد من كتيبان أو تحول... تتحول، تتحرك، ولا تتغير، يعتبرها على نحو ما ثابتة رغم كل شيء... فكرته عنها في منتهى البساطة، تتردد في ذهنه كل لحظة أو هي حاضرة فيه باستمرار... إنها، هذه الكتيبان، مهما تتحول فهي لا تزيد على أن ينتقل بعض منها إلى بعض آخر... من قمة إلى قمة ومن منخفض إلى منخفض!... أم يختلف الأمر عن ذلك؟ من أين وكيف؟

هكذا تكونت فكرته عما حوله، ومثلها الكثير يظل يقضي بها نهاره الصريح الباهر في أضوائه وخواطره... ومنها فكرته عن الخنافس... عن خنفسائه بالذات وعن مثيلاتها... سوداء محدبة داخل درعها الصلب أو هي الدرع ذاته، تتوازى عليه خطوط ناتئة تقسمه إلى قطاعات متجاورة يبرز عنها مقدم الرأس في صغره ومرونة حركته المحدودة؛ وتحت ذلك كله أرجل تترك في ديبها على الكتيب الرمي آثارا رقيقة رشيقة، لا أحل من قراءتها في يوم صريح الوهج، هادئ الأديم، تخلص فيه الرمال لمواقعها... تسأل دائما، لماذا تتجه الخنافس إلى أعلى الكتيب؟ وقبل ذلك، لماذا بالذات تسير عكس ما توجهها إليه؟ جرب ذلك مرارا، وتأكد منه، حتى أصبح معرفة مسلمة... كان يمسك الخنافس، أية واحدة منها، ويوجهها وجهة ما، لتتحرف مباشرة عكس ذلك... وهكذا. ربما يكون علمها وجهة الكتيب في أغلب الحال، أو في بعضها على الأقل... ووجد تفسير ذلك... أكثر من تفسير يرتاح إليه... المهم الآن، أين هي خنفساؤك تلك؟

الخنافس ترتقي الكتيب فيما يبدو تنشد الدفء في الرمال... أو من أجل أن يلتقي بعضها ببعض لقاء حميما بعيدا عن فضول أو إزعاج كائنات أخرى... ولن يقول إنها تصعد إلى الكتيب لأنها تحب الكتابة على الرمال... أو لتمارس النقش على أديمها الرخو... رغم أنه مأخوذ فعلا، باستمرار، بسحر آثارها الجميلة على الرمال... أجمل شيء يمكن أن تلحظه العين وتقربه... هو الذي سحرته الكتابة إلى أقصى حد، كما سحره كل منقوش أو مخلوط... بطبيعة الحال صادف مرارا خنافس على الكتيب مثنى مثنى في التحام وجود صميمي... وحالاه أكثر من مرة أن يزج مثل هذه اللحظات الخنفسائية الهائلة ليتملى انزعاجها من ذلك، وفورانها وهي تسعى مهتاجة إلى كل اتجاه... قد تلتقي وقد لا... إلا أنها لا يمكن أن تكون جميعا تقصد الكتيب لهذا الغرض بالذات، فهو متأكد من ذلك... جد متأكد، والأدلة كثيرة لا داعي لاتباعها... إنما لماذا غرام الخنافس بالكتيب... أعالي الكتيب؟

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

.. أو شك أن يعتقد أنها ربما تبيض في دفء الرمال؟ وبحث عن ذلك كثيرا، فلم يهتد إلى شيء، ثم قلل من أهمية افتراضه هذا تحول الرمال... فهل تريد الخنافس أن يحصل لبيضها ما يحصل لآثار سيرها على الرمال... عندما تذروها الرياح...؟! أين هي إذن خنفساؤك تلك؟ رنا حوله في الكتيب متتبعا بعض آثار.. آثار كثيرة لخنافس عديدة، من مختلف الأنواع متعرجة متداخلة متلاقية أحيانا... وأحيانا متوازية... الصعوبة في أن تعرف وجهتها... هو يعرف ذلك... ولكنه قبل أن يعرف ذلك، كان يتتبع الأثر، يتقصاه، لكنه لا يعلم إن كان في حركته هذه يرجع إلى الوراء أم يتقدم إلى الأمام.

أين تكون الآن... خنفساؤك تلك؟ يقدر سرعتها، ويستطيع أن يرسم دائرة تنقلها ليوم وليلة... خاصة عندما يضعها بنفسه على كتيب في عمق الكتيان إذا ساعدت الريح بالتخلف والغياب... وهو يعرف خنفساءه من خط سيرها. كانت مشكلته في البداية أن يتعرف على خطها... كتابتها على الرمال... أو خط سيرها... سيان... إلا أنه اهتدى إلى ما يهديه إليها من بين ألف خنفساء مشابهة، في سيرها على الرمال؛ حصل له ذلك وتيسر عندما فكر بأن يجعل لسيرها علامة مميزة... علامة تخص خنفساءه بالذات، فكان أن جعل في إحدى أرجلها خيطا قصيرا دقيقا... ومنذ ذلك... ولذلك أيضا أصبحت كتابتها

على الرمال ذات نبرة خاصة ومتميزة... ولتكتب سائر الخنافس ما تشاء، كيف تشاء، فهو يتابع واحدة وحيدة فريدة بالذات.

أين هي؟ جال حوله في الكثيب، والكثيب المجاور، وما بينهما وبين ثالث... وآخر.. لا يمكن... لا يمكن أن تغيب إلى مسافة أبعد... لا يمكن... يبقى أن تكون تخطفها الطير أو الريح؟! لا. فتن الكثبان الرملية، تدل على هدوء وثبات كما تركها البارحة على الأقل... والطير؟ ممكن... فالعين الصافية الدقيقة المحدقة الراصدة من أعالي الفضاء يمكنها بسهولة أن تميز خنفساء تدب على أديم الرمال... لكن أي طير؟ ولم هذه الخنفساء بالذات؟ لم يتوقف ذهن الفتى عن سؤال... ولا توقفت همته عن بحث ولن...

ينقب، يقرأ ويتقرب... أين؟ أشار متداخلة متقاطعة ولكن، لا شيء ينبئ عن النبرة الخطية، الدقيقة، تلك التي تمثل بصمته وبصمة خنفسائه... ولا يمكن أن تكون قد ماتت... هكذا بين يوم وليلة... وأين هي، حية كانت أو ميتة؟ تموت؟ وماذا يميتها؟ لا تنففس.. ولا تقفات ولا تفعل أشياء كثيرة أخرى كما تفعل غيرها من الخلائق... على الأقل يستطيع أن يؤكد أنه يجهل جهلا تاما كيف تقوم بحاجاتها الأولية.. وبالذات أثناء حضوره ومراقبته لها... أو عند إحساسها بذلك فيما يبدو... هكذا جرب أن يدفنها تحت الرمال.. جرب ذلك، بادئا بمقدار قليل أول الأمر.. تريث ليجدها بعد قليل تنفذ منه تسبقها شعيرات المقدم على رأس نشيط قلق لا يستقر، حتى تظهر كاملة بنبرة الخط القصير الدقيق... ثم لا تهدأ ولا تستريح وهي تطل على البسيطة منبعثة من أعماق دفينة تحت الرمال، بل لا يبدو أنها تحيا أو تعي فارقا بين الحالين... لعلها بدون شك تحس بالجهد المبذول ما بينهما لا أكثر... سوى أنها تستمر نشيطة في سيرها إلى حيث تريد، وبالضبط عكس ما يراد لها، بها.

جرب مرارا ذلك، ضاعف من حجم الرمال المصوبة على الخنفساء في عمق ما يحفر لها ويدفن ويغمر بالرمال. كان يكتفي في اجتهداته الحسابية أن يقدر الزمن اللازم لظهورها، ويخط دائرة الظهور الممكن المتوقع، ولكنه لم يقلح مرة واحدة في تحديد الوجهة التي تطلع منها. لا يهم. المهم الدائرة والحساب. واستطاع أن يحدد مدى (دائرة) سيرها ليوم وليلة... ولكن أين هي الآن؟ تخطفها الطير أم الرياح؟ أي طير وأية رياح؟!

بعد فترة يأس وحيرة وقف الفتى. وجد الفرصة لينتبه لقطيعه من جديد، المهاري بدأت تتنشق نسائم العودة، والشمس في علاها تسر ذلك... وتلك التي غابت وظلت تشغل فكره لا يمكن أن تغيب هكذا إلى هذا الحد... لن تطير أو تمعن في الغوص في عمق الرمال... هي التي يعلم جيدا أنها تنبعث من كل وضع لتتجه إلى الأعلى... أو عكس ما يراد لها على الأقل... سيان... لا يمكن أن تغيب عن حسابه وموقعه إلى هذا الحد... إنما إنما... ربما... حقا... ربما تكون فقط، فقدت ذلك الخيط... فقط!

تستحم في دمي

كانت

• منى الشافعي

لم يكن غير الكرسي الملاصق لمقعدي خاليا.. فقد اكتظ المسرح بالجمهور العاشق للموسيقى العربية... خاصة الصفوف الأمامية... فضلت أن أستمع وحدي مع الإيقاعات والنغمات التي أعشقها.

أطفئت الأنوار في الصالة... سلطت على خشبة المسرح... بدأ العزف... وانسابت الأنغام رائعة جميلة، أطربتني، ووجدتني أدندن بصمت مع موشح «ملا الكاسات» حتى إنني لم أشعر به وهو يستأذن ليجلس في المقعد الخالي.

ما زالت الموشحات، والتقاسيم، والقصائد تتوالى، حتى أحسست بروحي تدنو وتدنو لتجالس العازفين على خشبة المسرح... فجأة يلفحني بعض الضوء، ويلغي العتمة عن وجهه... يلتفت إلي مدهوشا... وبنفس واحد نردد:

- أنت... أنت!

لم ألتق براشد منذ ليلة انفصالنا... فذكرها ما زالت حبيسة ذاكرتي. ومات الزمن بيننا طيلة عشر سنوات.

ابتسمت له... وواصلت الاستمتاع بالمقطوعة الجديدة. ارتسمت في عينيه لهفة، وبدت عليه فرحة، وأخذ يبحث في ثنايا الزمن الفائق يلقبه ويستحضره، يذكرني بأحداثه... رحلت للحظات في الزمن الممتد بيننا وعدت حتى بلا خفقة عابرة وما زال راشد مصرا على هذره. داخلني صمت قاتل، واختبأت بين الأنغام الرائعة التي علت وصدحت.

بعد أن أعلن المذيع استراحة، التفت صوبي وعاد لحديثه... ردد بآلم:

- لقد ندمت...

وعشت سنينا في ألم قاتل... وتخاصمت مع زينب لأكثر من عام... و... و... كنت غارقة في طقوسي أرسم حلما جديدا لنغمة قادمة... وكلما زاد شرحا وعتابا، تملكت نبضات قلبي.

وبدأ الفاصل الثاني، وقبل أن يختتم مذيع الحفل قراءته وقف راشد فجأة ومد يده لأحد القادمين من خلفي، نبهني صوت كنت قد نسيتته وذابت ذبذباته في عقلي:

- خولة... مفاجأة حلوة!!

وقبل أن التفت ويعلونني الدهول، أفلت صوته:

- زينب أختي... كانت تجلس في الخلف.

صعد الدم إلى رأسي، وانتابني احساس غريب مختلط، وبدأت نبضة حائرة تدق بقوة على باب قلبي، يعلو صوتها على عزف العازفين.

جلست زينب على يساري في المقعد الذي تركه صاحبه، ابتسامة كبيرة تملأ وجهها العريض، رسمت ابتسامة باهتة ولم أنبس بحرف... وحولت تفكيري لأستمع بالألحان الرائعة... مرت لحظات... حاولت التركيز، فشلت، المقطوعة الثالثة في بدايتها أطربتني فأخذت أدندن بصوت نوعاً ما مسموع وإذا بنبضة تائهة تلوب في داخلي تحرك أحاسيس عتيقة، بعيدة، وفجأة تبعثرت في فوضى مجنونة، التقطت حقيبتني، نهضت، تحركت خطوتي للأمام، اقتربت من زينب... اخترقت صرختها طبله أذني وأنا أمر من أمامها.

ما أن اجتزت الجالسين وتلقفني البهو الواسع حتى جلست على أول المقاعد تسبقني نبضتي اللاهثة، التقطت أنفاسي الثائرة، ابتسمت وأنا أتفحص كعب حذائي العالي المدبب الذي تلمخ بدم أحمر ما زالت قطراته تسيل بحرارة تلون بياض الحذاء.

اتسعت رقعة ابتسامتي وأنا أستعيد صرخة زينب.

تركت الموسيقى خلفي تصدح بأعنف أنغامها، ونهضت، همست تلك النبضة في أذني، وهي مسكونة بالدهشة:

- كنت رائعة!!



العلم الذي مات

مبارك بن الرواء - السعودية

كنا نلعب بقرب سوق الخضار، كنا أطفالا، نخرب، هل تعلم؟، نخرب، وأحيانا نسرق أي شيء. هل تعلم؟

- لا يهم، لا أعلم.

- أفضل.

تابع:

هل تعلم؟ كنا نسرق أنفسنا، أه، هههه أه ههههه. هل سمعت عن هذا من قبل،

طبعاً لا.

طفولة:

هل تعلم؟

- لا أعلم، العلم خراب.

- أفضل.

تابع:

هل تعلم؟ لقد ضربت أباك، كان يكبرني، بل أكبر مني بكثير.

- من قال؟

- أمي تقول. لا يهم.

تابع:

كنت شقياً، ابوك يحب السلم، لا يضرب احداً. هذا طبع فيه. كان ابي يقول أنه يشبه جدتك أم ابيك. هي الأخرى لا تحب الضرب. اما أنا لا أحب ذلك، أحب الضرب وأشياء أخرى.

- ما هي؟

- أشياء لا تعرفها الناس، تخاف منها.

— سأقول لك — (انتبه)، لا تخبر احدا.

– الناس تخاف الكلام.

ها انت تتكلم، اضحكتنی.

- ارجوك، كلامى يختلف.

— كيف؟، أنت بشر.

— أنا اتكلم بالقلوب.

هل تعلم؟

العجوز الذي حدثك عنه بالأمس، مات.

۔ مات!

- لا تخف، الموت حق.

— أعرف ذلك، ولكن.

- لا تقل ولكن، اصمت، قلت لك: مات، مات.

۔ کیف مات؟

– يقال إنه سقط في بيارة، وظل ثلاثة أيام في قاع البيارة.

- كيف وجدوه ومن علم إنه في البيرة؟

قال الناس: رآه أحد المارة وهو يسقط. وقال أحدهم: إنه سمع صرخة تنبعث من

فوهة البيارة، والاطفال أيضا أيدوا ذلك، وأضافوا أنهم رأوا اصابع تتشبث بحافة

الفوهة. وقالت امرأة عجوز: كانت البيارة مفتوحة منذ زمن للفئران، اما اليوم ستغلق.

إنهم ينتظرون وفاة العجوز وها هو مات وشبع موتا في قاع البيرة.

- الإصلاح بعد الموت، ما الفائدة؟

- لا أدري.

هل تعلم؟

الكبار يكذبون، لا تسلني كيف يكذبون؟ أنا كنت لا أعلم أنهم يكذبون، اليوم عرفت

كل شيء حتى إنني أصبحت أمقت العجزة، كل ذلك بسبب كذبهم وتعاليمهم علينا.

سأقول لك لماذا يكذب جدى انه يظن اننى لم اكبر بعد. لقد تزوجت، ماذا يريد ليعلم اننى

كبرت وأصبحت رجلاً هل أتزوج مرة ثانية؟

- انه لا يكذب، بل يروى لك الأساطير.

- الأساطير كلها كذب

- الأساطير واقع الأمس، والأمس كانت حياتهم، هل تعلم؟ - ولكنك تكذب!

- إنني صغير.

- في عرف من هذا؟ الصغار يكذبون، إذا ماذا يقول الكبار؟ هل يكذبون ايضاً؟ دعك من هذا، الكبار أفضل منك ومني.

طفولة متأخرة:

كنا أيام الطفولة نسرق التفاح من (البقالة) المجاورة لبيتنا وأنت تشاركني، بل أنا الذي يدفعك الى ذلك، لماذا توافقني؟ لم ترفض يوماً ما، لهُ؟.

هل يعجبك التفاح الأخضر؟.

- لا، فقط حب الاستطلاع.

- تبرير غبي. تسرقها وتقول استطلاع، انها تفاحة، تفاحة.

- ليتك تعلم ما التفاح؟

(دعنا من ذلك)

لماذا تسرق؟

- وأنت تسرق.

- لا تقل أنا، أنا أتكلم، ولكنك تقوم بالمهمة.

- تيا لك.

- ولك.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- كل الناس تسرق، وبطرق مختلفة.

- هل تعلم، أنت صادق، لأننا كنا نسرق أنفسنا، هل تذكر.

- كانت أيام. ولكن ماذا تسرق الناس الآن؟.

(الله اعلم)

العجوز الذي مات:

هل تذكر ذاك العجوز الذي حدثتكَ عنه منذ زمن؟ طبعاً تعلم انه مات في أحد البيارات وقيل انه مكث فيها ثلاثة أيام. قالت الناس الكثير عنه. الشيء الذي شغلني كيف تشبث العجوز بحافة الفوهة، هل هناك من أراد إخراجه؟ من يكون؟ وكيف صرخ؟ وهو عجوز لا يقوى حتى على الكلام. فسر لي ذلك.

- التفسير عند المرأة العجوز التي كانت تتبعه.

- لقد ماتت، ومات معها كل شيء.

- إذا اسكت.

(سكتنا).

نحت شمس الطهيرة

• عاطف فتحي - مصر -

من بين أهدابها نصف المغلفة، راحت تتابع في إعياء «أفواج» الناس التي كانت تندفع خارجة من باب المحطة. فوج وراء الآخر. ينبثق انبثاقا محموما لا يتوقف. تنسل الأقدام المتعجلة في سرعة.. هابطة سلم المحطة الجرانيتي الواسع. وحين تلامس أرض الشارع الملتهبة التي تركت عجلات السيارات آثارها الواضحة عليها، تنفرد فجأة بحركة تلقائية لها إيقاع خاص، عشرات من صفحات الجرائد فوق الرؤوس.

تصك سمعها في تلك اللحظة. أصوات الباعة الجائلين الذين لا يعبأون بحرارة الشمس. بائع الليمون النحيل الغائر العينين الذي ينشر بضاعته على الأرض فوق قطعة من الخيش المندى.. يروح ويجيء كالمكوك، مألثا قبضتيه بحبات الثمار المصفرة محاولا اجتذاب الزبائن، بينما يدق بائع التمر هندي على صاجاته النحاسية المصقولة بإيقاعات ثابتة ومتكررة وهو يقف متأهبا بإنائه الزجاجي الثقيل الرابض فوق صدره والذي ينضج بالبرودة ويرتج من قطع الثلج الكبيرة بداخله.

في البعيد. عن يسار «الممر». يبدو المقهى الكبير وقد أفقر تماما في تلك الساعة من النهار. وتلمح بصعوبة عامل المقهى الذي فتح أبوابه ميكرا، وهو يروح ويجيء من الداخل للخارج، حاملا دلو بلاستيكيًا يملؤه لتمامه بالماء ويرشه بانهماك أمام المقهى على أرض الشارع التي يتصاعد منها البخار.

لم يكن الوضع الذي اتخذته لجلوسها مريحا تماما. لكنه - على أية حال - لم يكن بالغ السوء. كانت تحتل موقعها بالضبط على طرف الممر الملاصق للمحطة. متربعة على الأرض الترابية، مرتكنة بظهرها على جدار المحطة العالي محتمية في أشباه الظلال التي تلقيها جدران الكنيسة الصغيرة المهجورة الرابضة خلفها.

كان التعب والإعياء يملكانها. لكنها كانت تواصل المقاومة وتقطع على نفسها رغبتها في الإغفاء، فترتفع رأسها بغتة قبل أن تستسلم تماما. وتأخذ في اللعب بأصابعها بلا اكتراث في لعب الكبريت المتراسة أمامها على الأرض في شكل هرمي وتصيح بصوت واهن:

- الهلب يا كبريت.

وشيثا فشيئا تبدأ ملامح الأشياء - من جديد - تتغشش أمام ناظرها. ويثقل رأسها وجفניה، وتبدأ تروح في غيبوبة ناعمة لا تستمر سوى لحظات قصار، تستيقظ بعدها على صوت «الأنين» الذي يفزعها كلما أوشكت أن تغفو.

تدعك عينيها بأصبعها المتسخ، وتتمخط في طرف جلبابها الأسود الخفيف بصوت خشن، بينما تهز فخذيها برقعة، هزات هينة حنون، فتهتز «الكتلة» الصغيرة الملفوفة في خرق من القماش والمستقرة في حجرها، ويخفت الأنين الذي لا يكاد يسمع من ضجة زحام المحطة. عندئذ تلتقط أنفاسها بصعوبة وتحكم غطاء تلك الكتلة.. ثم تأخذ في الغناء بصوتها المشروخ لوليدها وهي تهدده:

- نام يا حبيبي نام.. وأذبح لك جوزين حمام.

ثم تسكت فجأة عندما تلمح سيقان العابرين الذين خرجوا لتوهم من المحطة وتهتف بصوت أقرب إلى النشيج:

- الهلب يا كبريت.. معانا كبريت الهلب.

تتوقف بعض من تلك السيقان أمامها، وينحني صاحبها فيلتقط علبة أو أكثر من اللعب المربعة، ويلقى في حجرها بقطعة النقود ثم يعاود سيره. تمد يدها عندئذ وتلتقط «الشن» ثم تدسه في جيب جلبابها، وتأخذ في العبث بقطع النقود المعدنية القليلة معها ثم تهز رأسها عدة مرات وتعاود هز فخذيها للوليد الذي تخشى أن يستيقظ ويبكي.

وفي تلك اللحظة يصل إلى سمعها صوت صغير أحد القطارات المقلعة، فتدور بعينيها دورة سريعة في أرجاء الممر، وتبلع ريقها الذي جف. ثم ترفع كم جلبابها المتسخ بطريقة مألوفة، وتمسح العرق الذي تندى على جبينها قبل أن ينزل على أهدابها وتلسعها ملوحته.

تقول لنفسها عندما تحس بذلك الدوار الذي تختلط معه في عينيها صور «المرثيات». إنها يجب أن تنهض حالا.. يجب أن تجمع بضاعتها وتهرع بطفلها إلى غرفتها حيث تستطيع أن تخلع ملابسها هناك وتتخفف منها، وترضع وليدها ثم تغير له لفافاته التي بال عليها أكثر من مرة، وتتناول لقمة تسند بها «طولها». وبعدها تنام قليلا.. ساعة واحدة فقط. تنام. ترضع طفلها وتنام. تضع رأسها على الأرض وتنسى أن لها جسدا يؤلمها كل جزء فيه من الحرارة والتعب والمجهود المضني المتواصل الذي تبذله كل يوم.. كل يوم.. كل يوم.

وأفاقت مرة أخرى على صوت صفارة أحد القطارات التي دخلت المحطة. وبعد برهة اندفع نحوها لفيف من الناس راوحا يلتقطون لعب الكبريت من أمامها ويرمون إليها النقود. نظرت إلى كومة البضاعة التي نغدت كلها في ثوان. وإلى حجرها الممتلئ بالقطع المعدنية ولم تصدق عينيها. قالت لنفسها «الحمد لله». يمكنها أن تنهض الآن وتهرع إلى حجرتها. يمكنها أن تنام بعد ذلك مطمئنة دون أن تكون مضطرة للخروج مرة ثانية..

وضمت الطفل إلى صدرها في حوض بعد أن أحكمت ربط لفافاته. واستجمعت قواها وهمت بالنهوض. وفجأة تنبهت على صوت أمر واضح النبرات:

- أنت يا ست.. يا حاجة.

فتحت عينيها بصعوبة، ورفعت وجهها ببطء - بعد أن مسحت عرقها بكم جلبابها. فأبصرت وجهها نظيفا متوردا تلوه ابتسامة خفيفة ومشقة لرجل طويل ومهيب.. كانت تفوح من ثيابه الفخمة رائحة لطيفة. مد لها يده بقطعة من النقود من فئة «العشرة جنيتها وقال:

- لو سمحت.. علبة كبريت.

مدت له يدها بعلبة الكبريت، فتناولها منها دون أن ينحني ثم رمى لها النقود في حجرها. قالت: - لا مؤاخذه يا بيه. ما فيش فكة.

ويبدو أنه لم يسمع صوتها الخافت. أو أنه سمع ولم يكثرث بأخذ باقي نقوده، فقد عاود سيره برصانة وخفة ليستقل «المرسيدس البيضاء» الواقفة في الممر.

وانهمكت هي في البحث عن باقي «نقود» البيه. وراحت تحصي ما تجمع في حجرها دون أن تنتبه إلى أنصرافه من أمامها تاركا لها «العشرة جنيهات» بكاملها. ولما رفعت وجهها مرة أخرى بعد لحظة لتعتذر للرجل، فوجئت بأنصرافه.

تملكتها الحيرة لبرهة قصيرة - وتلفتت حولها يمينا ويسارا في ارتباك ثم هبت واقفة بعد أن وضعت طفلها على الأرض بحنو، وهرعت وراء «البيه» الذي لمحت في تلك اللحظة يغلق باب سيارته الفارهة عليه. صاحت من بعيد بصوت متحشرج: - يا بيه.. فلوسك يا بيه.

لكنه كان قد أقلع بعد أن أوما لها برأسه إيماء خفيفة لم تلاحظها أو انها لم تفهم مغزاها. وقفت مادة يدها بالنقود في حركة معبرة.. بينما كانت الشمس تسقط عمودية فوق رأسها المعصوب والأرض تحت قدميها الحافيتين ساخنة حارة. وراحت ترقب في شيء من البلاهة والدهشة.. بعينيها اللتين عشيها الضوء الساطع والحرارة اللاهبة.. السيارة التي شقت الممر تاركة وراءها سحابة من الغبار.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تاب (إبراهيم العريض وإشعاع
البحرين الثقافي الصادر عام ١٩٩٦ م عن
دار سعاد الصباح للتوزيع والنشر يعتبر
أهم مرجع للثقافة واللغة والأدب والشعر،
وهو الكتاب الثاني للدار في سلسلة تكريم
الرواد العرب الكبار الأحياء.

فقد تم في مايو ١٩٩٥ تكريم الاستاذ
عبدالعزیز حسين أحد رموز الثقافة
والفكر والسياسة والعلم في الكويت،
وتقديم كتاب تذكاري له ضخم يحمل
عنوان (عبدالعزیز حسين وحلم التنوير).
هذا التكريم من الشاعرة د. سعاد
الصباح لرواد الأدب العربي هو وقفة
وفاء كبيرة تقدمها للمبدعين الكبار الأحياء
اعترافاً بدورهم الرائد في ترسيخ قيم
الثقافة والأدب في الكويت والوطن العربي.
إن تقديم الشاعرة سعاد الصباح لمسة
الوفاء المعطرة بخرامى التنوير لتكريم
الأدباء المبدعين وبحضورهم الشخصي،
هي بادرة رائعة يحس بقيمتها المحتفى به
وأفراد عائلته ومحبه ومريده من أدباء
وشعراء، قبل أن يفوت الأوان ويغادر
الحياة ثم نطلق تنهيدة الندم والرتاء.

وقد اختارت شاعرتنا الدكتورة سعاد
الصباح إبراهيم العريض لأنه منارة
البحرين الثقافية والأدبية، فهو يمثل
ظاهرة منفردة في الأدب العربي بمنطقة
الخليج، هو شاعر فكر وناقد وأديب له
تاريخ حافل بالعطاء والإبداع.
وأيضا يأتي التكريم اعترافاً من
الشاعرة بدور دولة البحرين في دفع عجلة
الفكر والثقافة نحو الرقي، ولعمق
الصلات والعلاقات الحميمة بين البلدين.

«إبراهيم العريض وإشعاع
البحرين الثقافي»

عنوان الكتاب يحمل حب الوفاء

إبراهيم العريض
منارة البحرين في
الإشراف الفكري

• نيلي محمد صالح

للشاعر وللبحرين الحبيبة.

أشرف على الكتاب الناقد الاستاذ الدكتور محمد جابر الانصاري وحرره الاستاذ منصور محمد سرحان.

يضم الكتاب سبعة فصول تقدم سيرة حياته وعلاقته مع الأدباء والمفكرين والشعراء، ونقده وشعره. ثم كلمة للدكتورة سعاد الصباح وتقديم من الاستاذ الدكتور محمد جابر الانصاري.

تقول سعاد الصباح في تقديمها لقد عرفنا استاذنا الجليل ونحن في مطلع الأيام، كما نتعرف الزهور على الندى، فإذا بالشعر البحريني يجسد في إنسانيته أرقى المشاعر وأنبل الرؤى وأجمل الصور. لذلك لم يكن صعبا علينا الاختيار حين قررنا أن نحتفي بالرائد الشعري، بالعلم في أصالة الكلمة، استاذنا ابراهيم العريض وقد حمل على كتفيه أكثر من خمسين عاما من الشعر، يطلقه ليعرف العالم أن البحرين ليست نخلا وماء عذبا وبحرا وجزر حب فقط، بل هي الشعر أولا، وهي شاعرنا ابراهيم العريض في محرابه مبدعا. وبعد كلمة الدكتورة سعاد الصباح يقول الاستاذ الدكتور محمد جابر الانصاري: والابلغ من كلمتها (فعلها) الثقافي - في حد ذاته - المتمثل في هذه البادرة (التي أurst أول قاعدة عربية لتكريم الرواد الكبار الأحياء).

وهي بادرة يحق لنا نحن أهل البحرين أن نعتز ونفخر بها، لأنها اختارت البحرين في شخص مبدعها الكبير ابراهيم العريض، لتكون أول بلد عربي، بعد وطن الشاعرة، ينال رائدا من كبار رواده التكريم، وذلك بعد تكريم الرائد الكويتي الكبير ورجل التنوير

والنهضة في الوطن العربي الاستاذ عبدالعزيز حسين. وليس مستغربا أن يكون رائد من البحرين أول رائد عربي تكرمه الكويت ممثلة في شخص مثقفها الكبيرة وأحد أبرز وجوهها الحضارية المشرقة: سعاد الصباح. فبين البحرين والكويت قصة عشق خليجية وعربية لا يعرفها ولا يقدرها إلا الذين عاشوها من داخلها منذ أن بدأت إلى اليوم. وهي حقيقة أو جزتها في موقف تكريم الاستاذ عبدالعزيز حسين بالقول: ليس كالبحرين، المنارة - التوأم للكويت في قلب الخليج - من يدرك المعنى الصميم والحميم للوجود الكويتي والحضور الكويتي في دنيا العرب باعتبار الكويت منارة واجبة الوجود حتمية الحضور من أجل كرامة الكلمة وحرية الفكر وثقافة العرب فالبحرين عندما تقول: (الكويت ! لا تعني فقط ما تقول وإنما تحيا مع الكويت ما تقول.....)

الفصل الأول

يتضمن الفصل الأول الذي يحمل عنوان (العريض كما عرفته) كلمات وفاء وشهادات ومقالات لاثنى عشر كاتباً وأديباً يلقون الأضواء الجديدة والمنشعة على مسيرة وأشعار ابراهيم العريض شاعر البحرين الرائد.

من يحب ابراهيم العريض؟

تقول ابنته الشاعرة الأديبة ثريا العريض: منذ فتحت عيني ابنه لابراهيم العريض وأنا أعيش تجربة فريدة في كوني ابنة رجل مميز إلى حد العملاقة ومنذ تفتح وعيي برعما في بيته وأنا أعايش وجوده المتميز ثقافة شاسعة الابعاد وعطاء لم يتوقف عند مجال

الاستاذ.....وأنا

الشاعر الأديب الدكتور غازي القصيبي تحدث عن قصة تعرفه على ابراهيم العريض منذ كان طفلاً في السابعة حتى صار الاستاذ صديقاً يقول: تعلمت من الاستاذ أشياء كثيرة من أهمها التسامح، كان العالم العربي، ذات يوم يمر بفترة سادت فيها قيم النقد الذي لا يقبل أي انتاج فني لا يخدم القضية. وكنت أشكو مغبة هذا التطرف إلى الاستاذ: قال لي باسم «يا بني! شأن هؤلاء، شأن من ينظر إلى السماء من ثقب صغير ويعتقد أن السماء، بكل أجرامها ومداراتها ومجراتها لا تتجاوز ما يسمح له الثقب الصغير برؤيته، أنا لا ألومهم ذلك مدى رؤيتهم» أذكر الاستاذ وكلمته الجميلة كلما التقيت بعبقري يمضي مختلاً بالمنظر الذي شاهده من ثقب صغير.

تحية وفاء من الأعماق أرسلها باسم أبناء هذا الجيل كله إلى الاستاذ الذي علم هذا الجيل كله.

الفصل الثاني

«سيرة حياة الأديب ابراهيم العريض ورسالة كلمة» كتبه الاستاذ الدكتور محمد جابر الانصاري

يذكر فيه أن الاستاذ ابراهيم العريض ولد في بومباي بالهند في ربيع عام ١٩٠٨م من أبوين عربيين، فوالده من عشيرة (العريض) المعروفة بالبحرين ووالدته من كربلاء بالعراق. وقد نزح أبوه إلى الهند متاجراً بالؤلؤ وقد توفيت أمه ودفنت هناك بعد شهرين من ولادته، وقد أكمل دراسته الابتدائية في المدارس الهندية باللغة الانجليزية وكذلك دراسته الثانوية حتى عاد إلى وطنه البحرين عام ١٩٢٥م.

الإبداع الشعري والنقد الجاد بل انتماء عربياً عميقاً وإنسانياً مترامياً الإبداع. ولو قلت وتلك هي الحقيقة أنه كان أباً وفيما غزير العطاء في أبعاده الإنسانية وليس فقط في عطاءاته الثقافية والابداعية. وإنساناً متفهماً يسعد أي عاقل بالقرب منه والحوار معه لأنه كان يرى الحقيقة فوق كل التزام آخر لكانت فعلاً أقول ما عايشته في كوني تلك القرية الحميمة التي سعدت بذلك الحنو والقرب والإنسانية وعمق الثقافة وجمال الحوار.

ولكنني أيضاً شاعرة تتذوق تميز إبداعه وباحثه أدبية ملتزمة بأدبيات البحث العلمي لا تستطيع إلا تقدير ريادته شعراً ونقداً ومتخصصة تربوية لا تستطيع إلا أن تشير إلى ارتباط الموهبة الشعرية والفنية بموروثاتنا الجينية.

تكريم الاستاذ ابراهيم العريض

أما الأديب عبدالرزاق البصير فقد تحدث عنه كشاعر وباحث وقصاص يقول: من طبيعته أنه دقيق فيما يكتب فتعمق فيما يقول، ولا يعدو الحقيقة من يقول بأن الاستاذ الجليل ابراهيم العريض قطب مسيرة الأدب العربي من شعر وبحث وقصة في منطقة الخليج وقد مكّنه من هذه المكانة الأدبية الرفيعة أمان، أحدهما موهبة الهية، فهو لا يتكلف الشعر، وإنما يهبط عليه شأنه في ذلك شأن الشعراء المتفوقين، أما الأمر الثاني فإنه يمكن في أنه يجيد اللغة الهندية والفارسية والانجليزية ولغته الأم اللغة العربية، ومن طريف أمر هذا النابغة أنه تعلم العربية بعد حصوله على الشهادة الثانوية من إحدى مدارس الهند ورجوعه إلى البحرين.

بارع في استخدام المفردة الشعرية الأنيقة
أما الإيقاع الشعري في قصائده فهو قريب
من الهمس.

الفصل الثالث

يتحدث الفصل الثالث عن: مهمة النقد
الأدبي، كتبه إبراهيم العريض نفسه من
خلال مقالة نشرت عام ١٩٥٣م في مجلة
الأديب في عددها السادس السنة الثانية
عشرة يونيو ١٩٥٣م. التي تبين آراءه
النقدية منذ ذلك الزمن فهو ناقد ملتزم
بوضوح وقوة. من حيث الآراء التجديدية
في النقد مع مواجهة صريحة لمعارض هذا
الاتجاه التجديدي في حياتنا الأدبية.

الفصل الرابع

خصص عن (أدب العريض في مرآة
النقد العربي) وقد كتبه الاستاذ
عبد الحميد المحادين وهو رصد وتوثيق
عما كتبه الآخرون عن أدب العريض.

الفصل الخامس

يحتوي على مراسلات إبراهيم
العريض الأدبية والصور النادرة
والوثائق القيمة. كتبه الاستاذ منصور
محمد سرحان فقال:

كانت نظراته الشمولية للأدب العربي
قد منحته شهرة واسعة في أرجاء الوطن
العربي في الأربعينيات والخمسينيات.
فعرّفه الكتاب والأدباء في مصر ولبنان
وسوريا والعراق ودول المغرب العربي
فأخذوا يبعثون برسائلهم إليه معبرين
عن مدى إعجابهم بقصائده وكتاباته
النقدية خاصة وأنه عبر بالشعر في منطقة
الخليج العربي من مرحلة التقليد إلى
مرحلة يقف فيها جنباً إلى جنب مع ما
وصل إليه الشعر العربي الحديث في

وعمل مدرسا للغة الانجليزية ثم مديرا
لاحدى المدارس الحكومية ثم أسس
مدرسة أهلية خاصة استمرت ثلاث
سنوات، ثم علم بشركة امتيازات النفط
المحدودة.

العريض في البحرين أقام علاقات طيبة
مع الأدباء وقد انتخب رئيسا للمجلس
التأسيس عام ١٩٧٢، وعين سفيرا
متجولا عام ١٩٧٤م ثم سفيرا مفوضا
فوق العادة في وزارة الخارجية في
البحرين.

أدب إبراهيم العريض

ينقسم أدبه - كما يذكر في هذا الفصل
الاستاذ د. الأنصاري - إلى قسمين: شعر
غنائي وشعر قصصي وهو إلى الشعر
القصصي أميل فهو من كتاب القصة
الشعرية ذات النفس الملحمي حيث
تستخدم أداة للتعبير عن الرؤى الشعرية
من خلال السرد للموضوع. مثل (أرض
الشهداء) و (قبلتان) الأولى تعبر عن نكبة
فلسطين والثانية عن نكبة العرب في
الأندلس.

ويضيف الاستاذ الدكتور محمد جابر
الأنصاري فيقول عن الخصائص الفنية
في شعر العريض: ينتمي إلى المدرسة
الرومانطية فهو يميل إلى الطبيعة كثيرا
فيستخدمها في الوصف وفي أطر المشاهد
الغرامية.

ومن حيث تركيب العبارة يميل إلى
التقديم والتأخير ووضع العبارات
والكلمات الاعتراضية على نحو يكاد يكون
غير معهود في الأسلوب العربي. سهيل
ادريس الشاعر القروي، عاتكة الخزرجي.
والعريض انساني النزعة إلى جانب
الصفاء العربي والفهم العميق لثقافتنا
القومي ووضعنا العربي الراهن وهو

الكتب العربية والأجنبية وفي الدوريات العربية.

ثم مؤلفاته المطبوعة منها: أرض الشهداء عام ١٩٥١م الأساليب الشعرية الجميلة، جولة في الشعر العربي المعاصر، ديوان العريض ١٩٧٤م، الذكرى (الجزء الأول) ١٩٣١م، رباعيات الخيام ١٩٣٥م. شموع ١٩٥٦، العرائس ١٩٤٦م، فن المنتجين بعد ألف عام ١٩٦٢م، قبلتان ١٩٥١م، مذكرات شاعر ١٩٨٢م، نظرات جديدة في الفن الشعري ١٩٧٤م، وامعتصماه ١٩٣٥م وغيرها من المؤلفات غير المطبوعة.

إن عالم إبراهيم العريض الشعري عالم عريض ففي ديوان (العرائس) و (شموع) يدور شعر العريض على ثلاثة محاور هي الفن، الطبيعة، والمرأة. وتستأثر (قبلتان) و (أرض الشهداء) بمحور آخر هو البطولة ونرى الطبيعة في مواقع بارزة في كثير من قصائده مثل قصيدة (أسطورة الخيام). إن الفن عند العريض مرآة الوجود وتجسيد للأشياء الأدبية وروح خلاقة. تحية كبيرة لشاعرنا الكبير إبراهيم العريض فهو جوهرة فكرية تنافس بها أرض البحرين بحرهما في الإشراق الفكري.

وتحية إلى صاحبة مبادرة التكرم الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح صاحبة العطاء السخي للجهود الثقافية والإنسانية في الكويت والوطن العربي.

مختلف الأقطار العربية محدثا تغييرات جذرية في الاتجاهات الأدبية المعاصرة. من هنا كانت له مراسلاته مع العديد من الأدباء والكتاب العرب في الوطن العربي الكبير وكذلك مع بعض الأدباء العرب الذين يعيشون في المهجر وقد بلغ عدد الرسائل المتبادلة بينه وبين أولئك الأدباء زهاء ٤٨١ رسالة منها:

مراسلات الشيخ عبدالمحسن الحلي - الأديب عبدالرزاق البصير - الشاعرة نازك الملائكة - الشيخ صقر سلطان القاسمي - شوقي بغدادي - د. أحمد زكي أبو شادي - نزار قباني - عبدالله محمد الطائي - ميخائيل نعيمة - حسن عبدالله آل شيخ - نقولا زيادة - بهيج عثمان من دار العلم للملايين.

الفصل السادس

يدور حول العريض في التأليف المسرحي كتبه الدكتور محمد الخزاعي ففي عام ١٩٣٢م كتب العريض وأخرج مسرحية (وامعتصماه) وفي عام ١٩٣٤م ألف مسرحيته الثانية (بين الدولتين) فكان له سبق الريادة في التأليف المسرحي.

الفصل السابع

عبارة عن بلوغرافيا العريض كتبها الاستاذ منصور محمد سرحان وتدور حول الرسائل الصادرة عن الاستاذ العريض وفقا لتسلسل تاريخها وبيان موضوعها وعما كتب عن العريض في

ميتافيزيقا الحركة

دراسات في الدراما الحركية والرقص

كتاب: د / صالح سعد *

عرض / أمين بكير *

* كاتب ومخرج وممثل وناقد

* كاتب وناقد مسرحي

من المؤكد أن موقف الإنسان في المجتمع قد تغير منذ قيام الثورة الصناعية في العالم، وخاصة في دول العالم الثالث بعد ذلك التقدم التكنيكي الذي طارد الغموض والابهام في العالم، وأن بؤرة الصراع قد تغيرت، فمنذ حوالي ثلاثة قرون والعالم يتجه (باطراد) إلى منبع آخر، فمنذ قرنين تقريبا والكتاب والنقاد في محاولات دائمة لشرح ذلك (التغير وتفسيره، مؤكدين بأن حركة البحث والتقييم دائبة متشعبة ولا تعرف السكينة، ولا تقبل الارتكان إلى الجوانب المعروفة أو التوقف عند حدها المألوف.

والتأثير، إلى المستوى الخاص الذي تمثله جماعات المثقفين المتناثرة والمختلفة الأهواء والمشارب والمغزولة - تقريباً - عن دوائر التأثير.. ثم من المستوى الشعبي الذي غالباً ما يسمى بالذوق العام، وهو المستلب، المتغير بحكم كونه المستهلك في سوق الإنتاج السريع، الذي لا هدف له سوى الربح، إلى المستوى الشعبي الضمني، المفترض ارتباطه بالتاريخ الثقافي - الاجتماعي الحقيقي للشعب عبر تراثه وموروثه الخاص (الفولكلور) وكتاب د. صالح سعد يدلنا على صدق المقولة: بأن التدفق الجديد في عالم الأدب، وفي مجال البحث في الفن، يعتبر كتاب (ميتافيزيقا الحركة) بحثاً جاداً وجديداً في نفس الوقت وضعه الباحث كدراسة للدلالات الباطنة أو (الماورائية) للأشياء والظواهر، وهو في هذا الباب يتكلم عن الطاقة - الحركة - الإيقاع - التعبير - وينطلق شارحاً (في معنى الرقص) ويوضح الفارق بين الرقص الهزلي - والرقص الطقسي - وعن الرقص المصري القديم. وفي الفصل الأول من كتابه والمعنون (فنون الرقص في المسرح الغربي) يشرح ويوضح الفروق التاريخية - الأيماء والمائم والبانتوميم - التشكيل الحركي والتصميم الكوريجرافي. وهو يشرح باعتباره قد مارس الكتابة والإخراج للمسرح بعض المبادئ الخاصة في تصميم الرقص والباليه، ويتحدث عن أهمية التوافق العضلي والحركي، وعن التوافق والتوازن، عن التناظر أو السيمتديا - ويوضح أهمية التزامن ثم يشرح التنوع والتقطيع الفني، والذي يدخل في وحدة الأسلوب. وفي الفصل الثاني من الكتاب والذي يتحدث فيه الباحث عن تقنيات

ونظرة فاحصة على أحدث الكتب المهمة بهذه القضية صدر حديثاً عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بجمهورية مصر العربية للباحث والناقد والمخرج الدكتور صالح سعد، والكتاب يحتوي على مقدمة يبدأها الكاتب بطرح سؤال: لماذا هذا الكتاب؟ ويجيب الباحث صالح سعد على سؤاله بأن لكل بحث علمي مشاكله التي تعترض طريقه، والتي ينشأ البحث العلمي أساساً من أجل تجاوزها أو حلها، ويتكلم الباحث عن العرف المتبع في الدراسات المنهجية هو البدء من لدن هذه النقطة بالذات، حيث يجب على الباحث أن يعرض «وبصورة مقنعة» مشاكل بحثه سواء التي دفعت إلى اختيار موضوعه دون غيره من الموضوعات، أو سواء التي واجهته أثناء عكوفه على وضع بحثه بداية منذ لحظة جمعه للمادة وانتهاء بالصياغة النهائية ووضع قائمة مصادره ومراجعته.

وكذلك يشرح الباحث من خلال تلك المقدمة أهم مشكلة تواجه بحثه في (ميتافيزيقا الحركة) ويؤكد على أن الوضع الصعب الذي يعانیه الفن والأدب الجادان في ثقافتنا العربية المعاصرة سواء في مواجهة تحديات التغيرات العالمية المحيطة وبالجملة لكل ما يفرضه علينا الآخر - الغربي من تحديات تقنية وفكرية جديدة كل يوم، أو سواء في مواجهة تحديات التغيرات، حيث يصبح ما يعانیه الفنان والمثقف والشاب اليوم من الوقوع صريع تناقض حاد فيما بين حدي الرقص والقبول، ومن ثم ما بين الرؤى المتصارعة لمختلف مستويات وطبقات المجتمع العربي المعاصر، وهو يشرح أنه بداية من المستوى الرسمي الإعلامي المهيمن بامتلاكه لوسائل الاتصال

الحركة في المسرح الشرقي، وهو باب يحاول فيه الدكتور صالح سعد أن يضع أسسا منهجية لميتافيزيقا الحركة ويختار عناوين لهذا الباب مثل: المسرح الشرقي - الرقص تقنية وأسلوب حياة - التعبير الصامت تقنية مساعدة - مبدأ التشخيص ومفهوم الوساطة - مبدأ التعبير السلبي مبدأ الارتجال وتقنيات الحكى ويتمحور الباب عنده إلى عدة قواعد يبدأها بالإيماء ولغة الرموز الروحية - التنفس - باعتباره إيقاع الروح - ثم - الايقاعية كأسلوب - وآخر هذه القواعد تلك التي يقف عندها الباحث عند قناع العروسة.. صورة الماضي..

ويضم الكتاب ملحقين. الأول: يتكلم فيه صالح سعد عن تجربة قصة الحلق ١٩٩١ وماكبث زيرو ١٩٩٣ وهما تجربتان هامتان في مسرحنا المتطور. فالتجربة الأولى - قصة الخلق - عبارة عن دراما حركية - طقسية، تدور حول استلهام التراث المصري القديم والتي قدمها صالح سعد من خلال تعاون مشترك ما بين: فرقة (انترستوديو) وهي ورشة مسرحية روسية - فرنسية مشتركة وكان صالح سعد هو صاحب الرؤية كتابة وإخراجا.

والدكتور صالح سعد ينتمي إلى جيل من الفنانين العرب ناضل بفننه بحثا عن مخرج من مأزق التقنية - إذ كان ممارسا لفن التمثيل، مالكا لحيازة التجريب في الإخراج، وهو ابن جيل يبلغ جهاده في هذا المضمار نحو ربع قرن، تخللها النجاح ومواجهة الأزمات، الرضوخ والمقاومة، الهزيمة والنصر، الهروب والهجرة، الاغتراب والاقترب، لكنه جيل دافع عن فننه بكل الوسائل في بطولة، وحتى الآن لم تحسم المعركة التي يخوضها هذا الجيل،

الذي ينتمي صالح سعد له، غير إن صاحب هذا الكتاب هو أيضا صاحب اسهامات عديدة سواء في التنظير أو التدريس أو الإخراج، حتى كتابة المسرح والشعر، وهو صاحب نغمة شديدة الخصوصية شدا بها وسط هذا الفراغ المفزع. وهي تأصيل التراث.

وإذا كان بحث صالح سعد (ميتافيزيقا الحركة) أكد من خلال شرحه للتعبير الصامت ان التقنية المساعدة والتي تابع دراستها لها مكانة ووظيفة هامة جدا أو هي (ميتافيزيقا) الحركة لجسد الممثل: الحركة التي هي - التعبير الصامت أو الإيمائي داخل بنية المسرح الحركي عموما، وهو يتناول في بحث وشرح هذا الباب إلى التعبير الجسدي على اعتبار أنه تقنية مساعدة داخل مسرح (كابوكي) تحديدا، حيث (كابوكي) يلعب دورا بنائيا لا غنى عنه حتى في التركيب الدرامي - أو في الحكاية ذاتها، ويفصل الباحث من خلال شرحه المستفيض، من خلال وجهة نظر ممارس سواء لفن التمثيل أو لحرفية الكتابة الدرامية أو قرضه الشعر بأنه أيضا مشاهد مستنير يطبق العمل بالعلم ثم يختار لنفسه زاوية يتميز ويتفرد من خلالها. وتفيد القارئ للكتاب تلك المتابعات التي يحرص مؤلف الكتاب على شرحها شرحا يتسم بالبساطة الشديدة، وأيضا. وهذا هو المهم. بالتخصص الشديد في هذا المجال.

وصالح سعد مثل غيره من الباحثين قد لاقى صعوبة في الميدان العلمي في المسرح، فكان عليه أن يواجه بتحديات استخدام التكنيك الجسدي بما يستلزمه من تنظير يأتي عنده بعد الممارسة العملية، فلقد مارس التدريب للآخرين. وتدريب هو نفسه ودرس خلال ورش اعداد الممثل

والأبحاث العلمية المكتوبة بالعربية، وإذن. فقد جاء كتابه (ميتافيزيقا الحركة) شارحا ومعالجا لكل فنون الحركة من رقص أو تمثيل إيمائي، أو مسرح راقص وغيره، وهو يشير في كتابه إلى أن هناك بعض الدراسات المترجمة محدودة الانتشار، وفي إشارة سريعة يحيلنا إلى كتاب (أرتو المسرح وقرينه) إذ يؤكد على أنه كان الصرخة الأولى التي طالبت المسرحية بالعودة إلى ينباع الحقيقة للمسرح الذي كان خروجه من عباءة الميتافيزيقا - ويؤكد الباحث على أنه بالفعل كان الخروج المأساوي من الجنة والذي اكتمل أوج ازدهاره على أيدي من عادوا به إلى تلك النبايع. بداية من (شكسبير) ومرورا بالحالمين العظام أمثال: (ماير خولد) و(كريج) و(برتولدبرشت) وانتهاء بالتجارب المسرحية التي تصل إلينا كل عام وتشارك بها الدول في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.

وفي هذا البحث القيم، يستشهد صالح سعد ويشرح تلك الأسباب التي جعلت من مهرجان المسرح التجريبي مجالا للبحث عن أسباب الانحطاط من جراء غياب فنون الحركة، وهو يربط بين الحركة وبين الحرية مبينا ان اقتران الحركة بالحرية انما يجب ان يتم من أجل ان تتواجد الديمقراطية الحققة للجسد على خشبات المسارح. إذ أن القمع يكبل خيال الفنان وهو ما يؤكد عليه أيضا من خلال مقولته بأن فنون الحركة انما هي فنون رمزية أولا وأخيرا، وبالتالي فهو يشرح علميا وتجريبيا بأنها تقوم بالدور الطبيعي للرموز، أي تأكيد الاتجاه نحو الحرية الشخصية. مثلما أكد ذلك جليبر دوران.

الشامل، وهذا ما جعله في كثير من الأحيان يقوم بالتنظير ويربط هذا التنظير بالاستشهادات بممارسات لعروض قام بها، أو حاضر فيها أو أعدها أو استحضرها من بلاد الغربية لكي تكون تطبيقا عمليا لعلمه. فمن شرح للمختبرات المسرحية العربية يجزم الباحث بأن تكوين هذه الورش بات من أهم المنجزات التي يجب أن يركز عليها اهتمام المسرحيين العرب، وكذلك يؤكد أن العمل العلمي في مجال المسرح في الوقت الراهن يتميز بالاهتمام البالغ بالتكنيك الذي احتل مكان الاهتمام التقليدي بالمنهج، من أجل ذلك نرى أن الكاتب من خلال أبواب كتابه قد اعتمد على ممارساته الشخصية في مجال - الحركة المسرحية - فكان الاستشهاد وتحليل الظواهر منهجه زاوية تجعل محاولته متفردة في هذا المجال، وهو ما جعلنا ويجعل القارئ يدرك معنا أن المسرح حينما يتوسل بالكلمة المكتوبة للإمساك بتلابيب فن مرثي - لحظي، مستعص على التثبيت والتدوين نتيجة للظروف الموضوعية المحيطة بمسرحنا، وهذا الكم الهائل من المشاكل التي نتجت عن كون المسرح يتراجع حتى بات يخشى عليه أن يصل إلى مكانة متدهوة نتيجة وصول الجسد والفن القديم إلى تلك المكانة قديما في ظل ارتفاع المد الأصولي المتشدد، أو مثل الوضعية المستقرة للمسرح التقليدي الذي يظل يعلن أن المسرح كلمة من ناحية، فيما يرى أن الرقص مكانه هو المراقص أو الملاهي الليلية.

هذا هو ما جاء به الباحث الناقد الممثل والمخرج صالح سعد من خلال كتابه القيم، والذي حاول فيه أن يكون بحثه مستعرضا ندرة وجود الدراسات

وصالح سعد يؤكد بأن البحث في
ميتافيزيقا الحركة واكتشافها ليس مجرد
كتاب، انما هو بحث عملي (مستمر)
ويعتبر الكتاب الذي يقع في نحو مائتي
صفحة مدخلا نظريا إلى هذا العالم شديد
الرحابة، انه عالم الفن الحقيقي، انه يمنح
القارئ متعة الفن حينما يعد من أجله في
الوضع مشاهدا لما قرأه، وهو يعطي
للممثل فكرة واسعة تمنحه الوعي حين
يقبل على ممارسة حريته وانطلاقه الكامل
اثناء عملية بناء شكل الدور، باعتبار ان
الحركة هي الشرط اللازم لبث الحياة في
كل تلك الصور البشرية والقواعد الشكلية
الصارمة. ان كتاب ميتافيزيقا الحركة
بحق هو دراسة واعية من أهم الدراسات
التي وضعت عن الدراما الحركية
والرقص.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قراءة في مجموعة (رجفة أثوابهم البيض) ليوسف المحميد

• حمدي أبو جليل

لعل أهم ما يميز المجموعة القصصية «رجفة أثوابهم البيض» للقصص السعودي يوسف المحميد، أنها تنتمي إلى الأعمال القصصية النادرة في أدبنا العربي التي يمكن أن نطلق عليها - ويكل ارتياح - مصطلح «القصة - القصيدة» - حسب المقاييس التي بيّنها إدوار الخراط (١) - حيث ترى الشعر منصهرا في كل تفاصيل هذه المجموعة. ونجد القصص قصيرة جدا، تكاد تكون ومضة أو التماعة أو برقة، والحجم الزمني في كتابة هذه القصص قصير، ثم أن هناك قدرا كبيرا من التكثيف والوجازة والتركيز والزهد في الحشو والاسهاب، وكذلك إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء.

ثم انتقل القص العربي بعد ذلك إلى شكل آخر وهو الحساسية الجديدة التي حطمت تقنيات فنية كبيرة كان يعتمد عليها القص التقليدي. أو المدرسة الكلاسيكية، ومنها الزمن حيث أصبح الزمن في قص الحساسية الجديدة مختلطا، وغير محدد بالمسار التقليدي، بالإضافة إلى استخدام التقنيات المعروفة: الحوار الداخلي أو النجوى الداخلية، وتيار الوعي، بالإضافة إلى الاستغناء عن الحبكة تماما، واقتحام عناصر الحلم والفانتازيا والخيال، واحتلالها مكانة لا تقل أهمية عن عناصر ما يسمى رصد الواقع الخارجي، بالإضافة إلى تحطيم اللغة التقليدية، ومحاولة إدخال أنواع من تفجير اللغة في اتجاه مزيد من الحيوية والمرونة، وعدم سيرها على قواعد معروفة وقالبية. حتى وصل القص العربي إلى مرحلته الأنية التي اعتبرها ثمرة هذه المشوار الطويل من التطور والمغايرة وهي مرحلة «القصة - القصيدة» التي لا يستطيع أن يحذفها بهذا الشكل

أما أهم ما يميز هذه المجموعة هو سيادة السردية الشاعرية بأي من مناحيها وأشكالها ومسارها الخفية والمعلنة، تلك السردية التي جعلتها خارج إطار «القصيدة الشعرية»، وبالنسبة لهذه الجزئية أعتقد أن «يوسف المحميد» لو استغنى في هذه المجموعة عن السرد لأصبحت قصصها قصائد شعرية بحتة. «القصة - القصيدة» هي أحدث الأشكال الإبداعية التي بلغها القص العربي الحديث، بعد رحلة طويلة، ابتداء من شكله القديم في التراث الأدبي العربي الذي كان يعتمد على الأسلوب الخبري كما في كتاب «البخلاء» للجاحظ، و «المكافأة وحسن العقبى» لأحمد بن يوسف، و «الفرج بعد الشدة» للتونخي، وغيرها، ووصولاً إلى المدرسة الكلاسيكية التي تعتمد على السرد المرتب، بحيث تبدأ القصة بفرشة أو مفاجأة ثم حبكة وتنتهي بالحل، ويكون الزمن في القص التقليدي منتظما إلى الأمام «الماضي ثم الحاضر واستشراف المستقبل».

عليه....، وأنه، وأنه بطريقة مباشرة تقليدية، ولكنه قال ذلك بلغة موجزة جدا أو موحية وشاعرية ومرهفة ومدهشة. هذا المقطع ما هو إلا صورة من الصور الشعرية التي تزدهم بها المجموعة كلها.

وقصة «اغتيال» (٤) «أشعر بجسده صلبا حين عانقته فيما يشبه الارتطام، نعم فقد ارتطمت به، ولم يتقوس كنهـر فضى وهو يلمني غرزت أذني لحظتها في ساحة صدره وهالني الوجيف» إنني أعتقد أن هذا المقطع به قدر من الشعر يفوق الكثير من القصائد الشعرية الموجودة الآن لشعراء يملأون السمع والبصر، فالمشهد في هذا المقطع فاجع ومخيف، طفل يقابل والده في شوق ولهفة وحب جارف ورغبة في الالتحام....، ويفاجأ بأنه لا يراه أو لا يضمه الضمة المشتهاة، التي يملؤها الحب كما يفعل دائما، ولكنه يصطدم به اصطداما لأنه - كما نظن - فقد بصره أوكاه، أية شاعرية هذه وأي حس مرهف هذا، إنني أدعو الحركة النقدية العربية أن تلتفت بانتباه شديد إلى تجربة «يوسف المحيميد» الإبداعية، لأنها بحق ستساعد في إثراء القص العربي وتطوره. ثم ننقل بعد ذلك إلى قصة «ممعنات في أعمالهن» (٥) «يا لفرقة التدبير هذه التي تدب فوق بلاطها أقدامهن العارية الصغيرة، يتسللن مصحوبات بالشغب داخل الغرفة بمرابيـلهن الرصاصية الموشاة بباقات من الدانتيل الأبيض»، هذه القصة تصور حياة جميلة وطفولية لمجموعة من البنات يعملن في غرفة التدبير ويأتي السرد فيها شاعريا ومكتفا، بعيدا عن الترهل الممض، اللغة عند يوسف المحيميد لغة شاعرية ليس بالمعنى الفضفاض للكلمة كما استعمله بعض نقادنا بشكل مائع وممل ومجاني، على كل

الذي رأيناه عند «المحيميد» سوى كاتب له ثقافة واسعة، وحس مرهف، وموهبة إبداعية فذة، لأن نوع أو شكل «القصة - القصيدة» كما قال «إدوار الخراط» (٢): هذا النوع لا يمكن أن يكون تيارات غالبا ولا يحل محل القصيدة أو ينفيهـا أو يسقطها، لأن نوع «القصة - القصيدة» تعتمد على حساسية خاصة ومقدرة خاصة وموهبة شعرية خاصة تندر أن توجد في من يعالجون القصة القصيرة بشكلها المعروف.

تتكون مجموعة «رجفة أثوابهم البيض» من سبع مراحل أو حالات وهي: (١) أسباب عديدة لسفر طويل، (٢) أسئلة بأجنحة خفيفة، (٣) صباحات، شوارع، مكاتب، (٤) تفاصيل ليست ذات جدوى، (٥) أرواح طافية، (٦) قصص الوحشة، (٧) شغب الأشياء. تضم الحالة الواحدة من هذه الحالات ما بين قصتين وأربع قصص، تتضح فيها جميعا أن مبدعها يحمل قدرا كبيرا من التوقد والاشتعال والتوهج والحيوية، ومقدرة كبيرة على صياغة الأسلوب الشعري من خلال السرد، واكتشاف مناطق جديدة للحكي، ونجد أن الشعر منصهر ومستوعب داخل نسيج القصة أو بعبارة أخرى أدق «القصة - القصيدة»، فلو أخذنا على سبيل المثال قصة «انكفاء» (٣) «رغم أنني كنت أدفع بيدي أجسادهم الضخمة إلا أنني لم أفلح في أن ألمح ما إذا كانت ثمة ابتسامة صغيرة ترسم غمازتيه السوداين ظللمرة الأولى، وجسده الباذخ مسجى بامتداد صندوق سيارة النقل المحشورة في عرض الشارع».

هنا سرد وحكاية - هذا المقطع انتزعته انتزاعا من القصة - ولكنه لم يقل إن والد الطفل - البطل - قد مات، وأنه حزين

أديب كتب بشكل عفوي جملة أو جملتين بهاجس شعري، ولكن بمعنى أن السرد عنده يخامرهُ روح الشعر ويسرى فيه دقيقاً وكامناً، ولكنه جوهري. وفي قصة «العشق» وهي أول قصة في المجموعة وقصة «الحذاء» وهي آخر قصة في المجموعة نرى نوعاً من القصص الحلمية الكابوسية الهذيانية «(٦) كانوا أربعة، وقفوا بجوار الفراش، أيقظوني بغير اسمي، فقفزت مذعوراً، هنا يصدمنا نوع من الفانتازيا والتحليق ليس بغرض التعمية — كما يفعل بعض مدعى الحداثة الذين يخفون وراء الغموض ضعف مواهبهم — ولكن بغرض الاكتشاف والغوص في عمق التجربة من خلال عين راصدة ومدققة (٧)» وقد طلع الصبح فجأة، وجدتني وحدي في العراء والأشياء المتناثرة تلتمع حولي».

في نهاية هذه القراءة المتعجلة لمجموعة «رجفة أثوابهم البيض» يهمني أن أحيي مبدعها لأنه قدم عملاً جميلاً ومدعشاً وفذاً، يضاف إلى عمله السابق «مجموعة ظهيرة لامشاة لها» التي صدرت في بيروت، وعمله اللاحق «مجموعة لا بد أن أحدا حرك الكراسي» الذي سيصدر قريباً في بيروت أيضاً.

هوامش

- ١- إدوار الخراط - الكتابة عبر النوعية - دار شرقيات - القاهرة.
- ٢- السابق.
- ٣- من مجموعة «رجفة أثوابهم البيض» الصادرة عن دار شرقيات - القاهرة.
- ٤- السابق.
- ٥- السابق.
- ٦- السابق.
- ٧- السابق.

قراءة في ديوان «مخطوطات غيث بن اليراعة» للشاعر علي الشرقاوي

• طه حسين الرجل

في أول ديوان «مخطوطات غيث بن اليراعة» تواجهنا مفاتيح ثلاثة، لا بد من الإلمام بها قبل الدخول إلى عوالمه وفضاءاته، التي يشرعها مثل كثير من أعمال الشعر الحديث التي أبحرت بعيدا عن عوالم المناسبة أو الموضوع المحدد أو الوظيفة.....

ففي بداية الديوان يؤكد الشاعر على أهمية السؤال بل قل إنه يقيم له مجدا، فهو قد سأل ويسأل وسيظل يسأل حتى يتحول إلى (سين سؤال) (ص ٥) ... ومثل هذه الروح التي يلج عليها الشاعر، لا تصدر عن طبع ساكن بل متحرك، ولا تصدر عن ضمير راض قانع بل قلق رافض، فالقلق والبحث والسؤال المستمر والمحاكمة، هي أول مفاتيح عملنا الشعري هذا....

الدخول إلى عوالمه، فهذه لم تعرف قبل دخول تيار الحداثة في الشعر العربي، وبالتحديد أكثر ما لم تعرف قبل أدونيس ومن دار في مداراته المتعددة حيث أكد هؤلاء أن الشعر ليس تسلية ولا عملا ناجزا، نكتبه فننتهي، ونقرأه فنصل إلى غايته ومبتغاه بيسر وسهولة.

إنما الشعر نوع من البحث المستمر في عوالم المطلق والمجهول، وهو نوع من المعاناة المشتركة والمستمرة، طرفاها الشاعر والقارئ، ولا بد للقارئ إذا من المشاركة في خلق القصيدة، وذلك عبر معاناة مستمرة في تلقيها، كونها مشروعا غير ناجز، ولا يعطي نفسه مرة واحدة، ومن القراءة الأولى.

إنه يأخذ هذا القول للتوحيدي ويضعه في مقدمة ديوانه:

«يا هذا ... لن تقدر على النظر في الديوان

أما ثانيها فنأخذ من عبارة جميلة وضعها الشاعر في أول الديوان، وقبل مقولته السابقة، وهي لأبي حيان التوحيدي....

وإذا كان في مقولته عن السؤال قد عرف عن نفسه وعن طباعه كمحور وخالق للعمل الشعري الذي سيدخل القارئ إلى عوالمه، فهو في مقولته هذه والتي اختارها بعناية قد وضع ما يمكننا وصفه بشرط الدخول إلى هذه العوالم....

والحق أن هذه البادرة جديدة على الشعر العربي، فما عرفنا سابقا (سابقا على الشعر الحديث) شاعرا عربيا يشترط للدخول أو لقراءة ديوانه أو قصائده، شرطا ما، إنما يكتب قصيدته أو ديوانه ويفترض أنه مشاع لكل من نطق الضاد، أو قرأها....

أما أن يضع شروطا لقراءة الديوان أو

... إلا لحساب تقدمه بينك وبين نفسك» (ص ٥).

ويمكننا الإشارة هنا إلى أن الصوفية هم أصحاب هذه البادرة الأساسية فكثيرا ما نقرأ لهم وصاياهم إلى أتباعهم بعدم إفشاء (الأسرار) إلا لأهلها، أو يوصون بعدم قراءة أعمالهم من قبل من لا يمتلك مفاتيحها التي يجهلها من لم يكن على طريقته ومن أتباعهم خشية عليه من الزلل، ولذلك لاموا (الحلاج) لأنه (شطح) أو لأنه لم يملك لسانه عن العامة حتى أودى بنفسه إلى الهلاك....

وما ذكرناه ليس غريبا على الشعر الحديث الذي طالما ذكر أتباعه تأثرهم بأعمال الصوفية وأدبياتهم، وخاصة أولئك الذين داوموا على التأكيد أن الشعر (رؤيا)، من أدونيس حتى علي الشرقاوي....

فالشاعر إذا يؤكد على دور القارئ في صياغة الديوان... والقارئ لهذا الديوان مساهم في خلقه عبر المعاناة التي لا بد وأن يواجهها، إن في فك رموزه، أو في المواجهة المستمرة لمجاهيله والسعي بهمة ونشاط مع آفاقه التي يفتحها بقدر جهد القارئ وصبره، وسعيه وراء المعاني الغائرة، والصور والمجاهيل التي تشكل بنيان قصيدته وديوانه بالكامل....

الشعر، في هذا الديوان، شعر (خاصة) لا (عامة)، وهو (نخبوي) بمعنى ما ... وهذا هو المفتاح الثاني الذي لا بد منه للدخول إلى الديوان....

وإذا رجعنا إلى المفتاح الأول، نعني عنوان الديوان، فإذا كان المثل الشعبي يقول إن (المكتوب يظهر أو يقرأ من عنوانه) فإن عنوان ديواننا يجب أن يستوقفنا قليلا.... فمن هو (غيث بن اليراعة) الذي

ترك لنا (مخطوطاته)؟ ... وراح يضع لنا شرط أبي حيان التوحيدي لقراءتها؟ ويعرفنا على منطلقاته في الفهم وفي الحياة ويؤكد الأهمية البالغة للسؤال؟ إنه الشاعر نفسه وذلك بمعنى ما من المعاني....

ولكن الرموز هنا تحتاج إلى أكثر من وقفة، وذلك عند كل كلمة... فيجب التأمل عند كلمة (مخطوطات)، وكذلك عند كلمة (غيث) و (يراعة) ... وحتى (ابن) لا تخلو من الحاجة إلى وقفة من القارئ الذي يدخل إلى عوالم الديوان (بعد تقديم حساب مع نفسه)....

إن الديوان يتعامل مع الرموز باستمرار، ولا يتعامل مع أسماء ناجرة الدلالة، وحين نلج عوالم الديوان، سنجد الكون الشعري الذي بناه أو الذي تركه لنا (غيث بن اليراعة) في (مخطوطاته) مشروعا ذا معالم مختلفة، خاضعا لإضاءات متعددة، أي أنه ينجز باستمرار، وما أن تضئه من زاوية حتى ترى مجاهيل بحاجة إلى إضاءة أخرى ومن زاوية مغايرة....

وهذا هو السبب في الحيرة - الحيرة الخلاقة لدى الشاعر، التي تدفعه بعد المقدمة إلى عناوين مثل (كتابة ثانية) ... (كتابة خامسة)! لماذا؟ ...

لأنه دائم البحث، وما علينا إلا أن نكون مساوقين له في الشغف بعوالم لا يخبو نورها إلا لقضاء من جديد ...

وفي الصعيد نفسه، نرى الديوان، وبعد الكتابات الخمس، يحتوي على ثلاثة كتب: الكتاب الأول الكتاب الثاني الكتاب الثالث....

كما أننا نقع في العناوين على روايات، وهي كالتالي: (رواية حجر بن سحاب)، (رواية ورقة بن سهل)، (رواية مجهول)، (رواية غصين بن الحدقة)، (رواية وردة

(المحمدية)، (رواية ع.ش.).

وكثرة الروايات هنا ليست للضياع والتشتت، بل للوصول إلى عالم شعري أكثر كمالاً في نقصه وعصيانه على الاكتمال والإنجاز، وكلما كثرت الروايات ازدادنا قرباً من الحقيقة، وبنفس المستوى الذي نصل إليه بمعرفتنا أن الحقيقة ليست وحيدة الجانب، وأنها في حاجة مستمرة إلى الكشف والمجاهدة، إذ أننا وكلما ازدادنا سيرة اكتشفنا بعد المسافة في عالمي الشعر والروح اللذين لا ينتهيان ولا يحدان....

وكما رأينا في عنوان الديوان، فإننا هنا أيضاً أمام أسماء يجب استشفافها لا قراءتها، ويجب الاستنارة بها لا معرفتها، فهي رموز ودلالات، لا أسماء لمسميات.... فمن هو مثلاً حجر بن سحاب؟ ومن هي وردة المحمدية؟ وحتى (ع.ش.) هذا الذي يفترض أنه الشاعر علي الشرقاوي، فإنه كتبه بهذا الشكل الرمزي حتى يعطيه قدرة أكبر على الإيحاء، و طاقة أثري في الدلالة، وحتى لا يذهب الذهن إلى مسمى بعينه.

وهكذا فإن التعامل مع الرمز، وعدم التعامل مع عوالم جاهزة أو منجزة هي السمة الثالثة أو المفتاح الثالث الذي يساعد في دخول عوالم الديوان....

ومثل باقي شعراء الحداثة سنرى شاعرنا هنا، وعبر (غيثة) سليل (البراع) مسكوناً بهاجس التجاوز والتخطي، مؤمناً إيماناً عميقاً بمقولات الثورة والتغيير، مبتدئاً من ذاته. وإمكاناته وحسب، وذلك قبل تلون تلك الذات وقبل تكونها وبمعزل عن عناصر تشكيلها التي يصير على نسيانها في رحلته وسعيه للعطاء والخلق، فهو:

« كالريح ...

فمي غيم ينتقل الريح
يرافق مما قبل الأبيض
ينسى رائحة الأشكال

يراوغ فخ المعنى» ... (ص ١١)

وبناء عليه فإن موقفه في مسألة الاسلاف والتراق أكثر قسوة، أو قل إنه أشد جذرية ووضوحاً، فكلما أحس بالضعف، وكلما شعر بجفاف المعين الشعري، وعلى حد تعبيره: (كلما يبس الصوت في الساعدين) (ص ١٠).... ماذا يفعل؟ وإلى أي الحلول يلجأ؟

نرى جوابه الواضح: (يجدد كسر التراث) (ص ١٠) فهل أنه يرى أن ظلال الأسلاف في صوته هي مصدر اليباس فيه، حتى إذا ما أحس بالجفاف طرد تلك الظلال على حد تعبيره كسرها؟ أم أنه يريد أن يكون ذاته وحسب، وهذه سمة الشاعر المتفرد الذي يسعى إلى خلق صوته الخاص المتميز؟....

ولعل في قوله بعد هذا: (ويرتشف الغيب) (ص ١٠) نوعاً من اللجوء إلى تحديد الهوية والمرتكات، فهو شاعر (رؤيا و حدس) لا شاعر (رؤية و تقدير) كما أسلفنا سابقاً.... ويبقى في عوالم الحداثة الشعرية التي أسلفنا الحديث عنها

والتي تؤمن بالتجديد المستمر والفرادة المبدعة، و (مياه الكتابة لا تتكرر) كما يقول الشاعر في (وقت الغيث) (ص ٢٢)

أما عالم الحلم، لا بل ثنائية الحلم - الواقع، فإن الشاعر سيوقفنا على حافة المأساة عبر رسمه لعالم يبدو بعيداً: (تأخرنا ولم نملك زمام الحلم) (ص ٢٣) لا بل يبدو مستحيلاً وليس بعيداً وحسب: (حلم !! ستقطعني يدان ولا

هو كذلك فعلا، وهو أكبر من الاحاطة به
بهذه السرعة، فضلا عن زعمنا السابق
من أنها عوالم لا تنتهي إلا لتبدأ وأنها
عصية على الاستسلام والتأطير....

إنه يضئنا أمام فضاء شعري أكثر
سعة، يتطلب للإمساك بمفاتيحه الرئيسية
جهدا مستمرا وصبرا مفتوح الجوانب،
وهو إنما يبدع لنا كل ذلك باقتدار شاعر
متمرد ضال، ألا ترى إليه وهو يقترب من
نهاية ديوانه كيف يوصينا: (حذار من
الترويض، حذار من العفة) (ص ١٤٠) ثم
يعبر عن ثقته بارتفاع قامته وبمقدرته
الكبيرة وهمته الكونية الوجودية العالية
بشكل بالغ الروعة والقوة والجمال:

يجمع المستحيل
كومة
كومة

ويصّب عليه اللغة) (ص ١٤١)
وهكذا ينهي ديوانه ويغيب دون أن
نتنبه إليه وهو يلوح لنا بالوداع..

يجيء الحلم) (ص ٢٤) فحلم الشاعر عالم
كمال وشفافية، عالم عدالة ورحمة، عالم
خير وجمال، وأين هو من واقع يزداد
تعاسة وبؤسا، يزداد مأساوية وهولا،
والمفارقة أكبر من قامته الحلم وأشد صعقا
وصدما.... فالصوت الذي يطلب برقة
وتهذيب وبراءة: (الشاي) سيصدم
بالواقع الصاق... والمظلم:

(جاء الجند من ورق الجريدة . من
مخدة قطة .. من كلمة مقبوبة القمصان
.... وساقوني إلى بغداد ذاكرة نست
أطفالها في موجة الصحراء ... لم أشرب
مياه فراتها ومشيت في الظلمة)
(البصرة ص ٢٥)....

هكذا يبدو الواقع المرير أعلى قامته من
الحلم وأكثر سيطرة عليه.... إنه يخلع
الانسان من براءته وعفويته ويطوّح به في
قسوة ووحشية إلى الظلام وإلى التيه
والضياع...

وماذا بعد ؟... <http://Archivebeta.Sakhril.com> الهوامش

(*) : «مخطوطات بن غيث اليراعة»، علي
الشرقاوي ١٩٩٠ — البحرين. وكل
الإحالات إلى صفحات الديوان.

أين نقف مع علي الشرقاوي، أومع غيث
بن اليراعة؟ هل نزع أننا أمسكنا بمفاتيح
الديوان وعوالمه؟ وكيف ذلك؟ إننا نقول
عمدا: (مفاتيح وعوالم) لأن ديوان شاعرنا

مراجعة بيتر ميلار

بيتر ميلار
ترجمة: عبدالكريم محفوظ

- على الرغم من مرور نصف قرن على
صدور رواية «الحظيرة» ANIMAL
FARM فإنها لا تزال أكثر الكتب
رواجا ومبيعا، كما يقول بيتر ميلار،
وحتى انتهاء الحرب الباردة ما كان
له أن ينال من صيتها.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في النشوة التي غمرت شهر آب من عام ١٩٤٥ صدرت صحيفة تريبيون، وقد كانت المعقل الفكري بالنسبة لأنابرين بيغن، وأعمدها حافلة بالتهليل لحزب العمال على فوزه من جديد، فضلا عن أن أحد الأعمدة كان يتضمن مراجعة رائعة لكتاب من تأليف واحد من أكثر محرريها إشكالا إذ خلصت فيه الى القول: «أن المرء ليرتد في أن يتنبأ ما إن كانت رواية «الحظيرة» سوف تعمّر طويلا، مثلها بذلك مثل كتاب «أسفار غوليفر»، كحكاية لليافعين والأطفال ولا سيما بعد أن تراجع الموضوع الذي تهجوه عن مركز الصدارة.

ولكن، ترى، ماذا كان ذلك الموضوع؟ فتلك الصحيفة في عام ١٩٤٥ قلما تجرأت على المجيء على ذكره، بيد أن الصحيفة نفسها نشرت، بعد أسبوعين، رسالة يقترح كاتبها فيها أن الانسان الذي راجع الكتاب كان عليه أن يشير على الأقل الى أن ماثرة جورج أورويل كانت تهجما لادعا ومقنعا على دولة بأنم عتيها، دولة كانت وقتها فوق الشبهات بالنسبة للمفكرين اليساريين: ألا وهي روسيا الستالينية. «وبعد مرور مائة عام» كتب هذا القارئ مضيفا «قد تصبح رواية الحظيرة، التي ليس بوسعنا جميعا إلا أن نوافق على أنها مكتوبة بشكل جذاب، مجرد قصة خرافية بمنتهى البساطة: علما أنها اليوم أهجية سياسية فيها من المنطق شيء كثير.

كانت الحرب الباردة وقتها في مستهلها ليس إلا، ولكنها الآن، ونحن في منتصف الطريق للاحتفاء بالعيد المئوي لذلك الكتاب، أصبحت للتو أثرا بعد عين. فعلى نقيض كل التصورات المسبقة التي خطرت على بال أورويل «تمت خيانة

الثورة»، وتعفنت من الداخل في خاتمة المطاف. وعلى الرغم من أن تفاصيل الموضوع لم تعد تنطوي على أهمية قصوى، فإن المغزى لم يعد بدوره خافيا على أحد ولا سيما على الأقل، بالنسبة لأولئك الناس الذين كانوا على معرفة به منذ البداية. لقد كانت رواية «الحظيرة» دائما أكثر من قصة رمزية: إنها خرافة ذات مغزى أخلاقي، خرافة كان لها صداها طيلة هذه العقود كلها، بطبعات لا تعد ولا تحصى في ٦٤ بلدا، ومبيعات سنوية، في طبعة بانجوين وحدها، بمعدل ١٢٠,٠٠٠ نسخة سنويا. وثمة طبعة جديدة، رسومها بريشة رالف ستردمان، ستصدر هذا الشهر عن دار «سكر - Secker».

وفي زحمة الهرج والمرج عشيّة الانتصار في الحرب العالمية الثانية، وقد كان نعت «العم جو» ملازما يومها لستالين في أذهان الرأي العام، اكتشف أورويل أن من المستحيل لكتابه أن يجد سبيله إلى النشر في بريطانيا. فقبل عقود من الزمن على الإقرار بمفهوم «التصحيح السياسي» كتب إلى زائر اليساري التقليدي، فيكتور غولدنز، يعلمه بأنه يعرف أن أهميته «ليست... سياسيا... على ما يرام»، وعلى الرغم من اعتراض غولانز على تعريض مركزه السياسي للشبهة فإنه لم ينشر الكتاب.

إن الثورة الرمزية في حظيرة الحيوانات كانت بمثابة التنفيس السياسي في ذلك الزمن الذي كانت فيه روسيا السوفييتية حليفة لبريطانيا ولو اسميا. فلقد كانت طبقات الرعا، على وجه التخصيص، تبدي الامتعاض من تصوير البلاشفة بالخنازير، فالخنزير المتسلط، نابليون، في رواية أورويل كان

وهذا قول علّق عليه أورويل بكلمة «هراء» في هامش رسالة الرفض.

وحين نشرت دار (سكر) الكتاب في آب عام ١٩٤٥ — إذ تأخر إلى أن وضعت الحرب أوزارها نظرا لقلة الورق بمنتهى الوضوح — كان استقباله الأول خليطا من البهجة والمراوغة في آن واحد معا، فحتى صحافة المحافظين اعتمدت يومها المداهنة. فمثلا صحيفة سبكتيتز كتبت عن الغضب الذي قد يثيره بين صفوف «البلاشفة الهواة» باترسي، وفي إيست آلدغيت (وهي المنطقة الموازية في الأربعينيات لإيزليغتون المعاصرة) وفي ماي فير. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الإنسان الذي راجع الكتاب اقترح بمنتهى الاحتراس أو السذاجة أن أورويل كان ذلك الإنسان الذي يعتقد أن بالإمكان إعداد طبق من العجة دون كسر البيض، وأردف قائلا: «إنني أتصور أن بمقدور ستالين أن يقرأ هذا الكتاب ويتقبل التهمة الواردة فيه وابتسامته على ثغره وهو مرتاح الضمير». وأما نحن اليوم فليس بوسعنا أن نوافق في الحدود القصوى إلا على أن ستالين قلما كان يتعرض لتبكيك الضمير.

وعندما نشر الأمريكيون رواية «الحظيرة» بعد عام رأى فيها الجمهوريون بكل بساطة أنها نقد لاذع للشيوعية يسوقه رفيق درب سابق بعد تحرره من الوهم وذلك لأن تشابكات التقليد الليبرالي البريطاني ليسار الوسط كانت أكثر من معيار ساطع. فهذا هنري جود يسلط الأضواء على المشكلة حين يكتب في صحيفة (عمل الأيدي العاملة) قائلا: «بعد أن يقرأ الإنسان هذا الكتاب.. فإنه (كما قال حرفيا) يبقى في حيرة من أمره حيال السؤال عن المقصود بالتحديد

ستالين على نحو شفاف، كما أن منافسه المفكر المثالي، سنوبول، كان تروتسكي بمنتهى الوضوح، في حين أن نبي الثورة، أولد ميجر، كان مركبا من ماركس ولينين، بيد أن تصوير الجماهير الروسية بالأغنام والحمير كان عملا بعيدا عن اللياقة وتخديشا للمشاعر الغابية.

لقد كان هنالك ثمة اتفاق عام على غياب أية حكاية رمزية منذ ذلك الزمن الذي نشر فيه جوناثان سويت «أسفار غوليفر» في القرن الثامن عشر — ولقد كان أورويل نفسه هو من وسم رواية «الحظيرة» بالقصة الخرافية التي أدت دورها على أحسن ما يرام «أهمية مقذعة وحكاية دقيقة في آن واحد معا إلى الحد الذي ييسر حتى للأطفال أن يركنوا إليها، ومن الجدير بالذكر أن تي. سي. إليوت كان وهو يعتمر قبعة الناشر كمدير لدار فابر وفابر، أفضل من أوجز موقف أورويل بأنه ذلك الموقف الذي يحتل منزلة وسطى بين النفاق والجبن يوم قال: «إننا نوافق على أن الرواية قطعة من النثر الرائع، وعلى أن الخرافة قيد المعالجة الماهرة، علاوة على أن السرد يستحوذ على اهتمام القارئ بنفس المستوى على الدوام — وهذه المزايا تمثل شيئا لم يقلح في إحرازه من الكتاب إلا نفر قليل منذ صدور أسفار غوليفر». ولكن التساؤل الذي بقي وقتها قائما كان حيال «صحة وجهة النظر هذه كمنطلق لنقد الموقف السياسي في هذه الآونة».

إن الناشر جوناثان كيب قد رفض، بكل عناد، نشر الرواية من جراء «رد الفعل الذي لقيته من مسئول من ذوي الشأن في وزارة الإعلام». ولقد وجد في تصوير البلاشفة بالخنازير إهانة بالغة —

ما خطر البتة على بال أورويل كان غورباتشيف، ذلك الخنزير الذي كان على أهبة الاستعداد لتمزيق لحوم الخنازير الأخرى إربا إربا.

إن أعظم شعبية محرمة لرواية «الحظيرة» كانت في بولندا إبان الأيام السود للأحكام العرفية.

ولذلك فليس من المستغرب أن نشير إلى أن حيوانات أورويل كانت - كمبدعها - ثورية تستلهم نموذج التضامن، ومؤمنة حقيقية بصيغة ديمقراطية للاشتراكية: دأبة البحث عن تلك «الطريقة الوسطى» التي تتسم أبدا بالمروحة. وهكذا فعلى الرغم من إمكان تقييم عمله بالعمل المتشائم فإنه يبقى أرجوزة مدح للمثل الأعلى المساواتي.

إن هذا الكتاب قد فعل الشيء الكثير لإسباغ ديمومة الشعبية على نكهته، وباعتباره خاليا من العيوب والشوائب فما ضُتت عليه حتى بمكان كل لوائح الكتب المقررة في الشهادتين الثانويتين العامة والخاصة، كما أنه استحال إلى مسرحية على الراديو (أشرف على إدارتها للمرة الأولى أورويل نفسه في عام ١٩٤٦)، وانتقل بكل روعة إلى الشاشة على نحو نابض بالحياة، لا بل وحتى صادف النجاح في تحويله إلى معزوفة موسيقية بفضل الفتيان الذين يجب ألا تغرب ذكراهم عن البال. فالتلاميذ ذوو الأربعة عشر عاما من العمر الذين قدموا النسخة الموسيقية في كلية (الثام)، وهي إحدى المدارس الخاصة الممتازة في لندن، ما كانوا من ذوي الإعداد الرفيع في الخلفية التاريخية وحسب، بل ونجحوا أيضا في حشد التأييد لقضية الحيوانات. لقد انطلق أولد ميجر انطلاقة

في هذا الشيء برمته، وعما سيفهم منه كله. فلليساري الأمريكي كانت الرسالة ذات الحدين عيبا في الكتاب، غير أنها والحق يقال هي سر تعميره، وهي تلك العمومية التي تتخطى أي نظير تاريخي صار الآن أثرا بعد عين. وهكذا فليس من المستغرب أن تكون دقة العناية بالتفاصيل التاريخية قد لعبت دورا كبيرا في التاريخ التالي لذلك الكتاب. فلقد كان الحظر مصيره في الاتحاد السوفييتي حيث جاء وصف أورويل في الموسوعة السوفييتية الضخمة أنه «راديكالي بورجوازي صغير». ولكن في أعقاب الغزو السوفييتي لأفغانستان في عام ١٩٧٩، تُرجم الكتاب إلى لغة الباشتو وصدر بغلاف يحمل صورة خنزير مزدان بميدالية وله أخلاف دب دموي وعلى رأسه خوذة روسية. غير أن هذا العمل كان عملا، كما كان أورويل سيعطن عنه لو أنه على قيد الحياة، من أعمال وزارة إعلام مغرضة تتمركز في لانغلي، في ولاية فيرجينيا. beta.Sakhrit.com لم يكن أورويل، في حقيقة الأمر، غافلا عن القيمة الدعائية لكتابه لأنها كانت قسما من مقصده كما كتب عن ذلك في المقدمة لطبعة أوكرانية في عام ١٩٤٧، تلك الطبعة التي ما كان لها أن ترى النور في أوكرانيا إلا بعد مرور أربعة عقود، إذ قال: «إن تدمير الأسطورة السوفييتية بات أمرا أساسيا إن كنا نريد بعث الحركة الاشتراكية». وبعد أن تجلى شر الستار الحديدي الأثيم صار أورويل يرفض كل جعلالاته المادية من الترجمات في اللغات السلافية. وأما أولى الإصدارات في الاتحاد السوفييتي بعد التصحيح فقد كانت طبعة لاتافية في عام ١٩٨٨. ومن الجدير بالذكر أن المخلوق الوحيد الذي

«اشتراكية ذات طابع إنساني». وذلك كان ما أراده ليش فاليزا ذات مرة أيضا. لقد اقترح التاريخ أن أقرب مكافئ لها هو رأسمالية مطبوعة بطابع الرحمة. وفي موسكو، حاليا على الأقل، ثمة نسل من الطراز القديم من الخنازير في طريقه إلى البروز من جديد: مجرمون وقطاع طرق، يمثلون المرض نفسه في النظام الرأسمالي كما مثله السفاكون الستالينيون في ظل الشيوعية. وأما بريطانيا فقد عبرت، في غضون ذلك، عتبة ثورتها الخاصة بها - وبشكل مختلف تماما عن أي شيء خطر على بال أورويل - بقيادة مارغريت تاتشر، وخلصت إلى إعادة تعريف الفكر السياسي بمحاولة من اليمين واليسار معا لضمان الأساس الأخلاقي الرفيع للموروث الليبرالي. والآن، من الصعب على المرء أن يعلم علم اليقين رأي إريك بلير (وهذا هو الاسم الحقيقي لأورويل) بالسياسات التي يجري تسويقها حاليا تسترا باسمه.

إن الاشتراكيين العتاق قد يدعون بحق أن صبغ حزب العمال بالصبغة البليرية لا يدل إلا على ذلك التعقيم الرمزي الذي اعتمده أورويل لتعقيم الفروق بين الخنازير وبين مضطهديها القدامى، بيد أن من الممكن الاتيان بالدليل على أن مشروعنا ثقافيا ذا بداية ذاتية، وطنيا بكل وداعة، محبا لكرة الكريكت، خاليا من الطبقات، لهو المشروع الذي كان يدافع عنه أولد ميجر في المقام الأول - أليس ذلك صحيحا يا جون؟

صحيحة بيد أنها ضلّت كلها سواء السبيل» قال جيمز بيجز الذي قام في المسرحية بدور ميوريل، فرس الفلاح، وهي النموذج البدئي «للفتاة المستهترّة» اللأخلاقية في أي هرم اجتماعي فاسد. وأما كريس هوغ وود، الذي قام بدور المزارع المتسلط والذي كان على إدراك مطلق بأنه يجسد القيصر خصوصا والشّر الرأسمالي عموما، فقد تجلّت فيه منقبة المساواة التي من المحتمل أنها كانت تتشبث بتلابيب قلب أي عامل اشتراكي: «إنها تدل على أن النزوع منزع المساواة شيء طيب، أي أن الشعب يجب أن تتاح له الفرص المتكافئة، ولكنها تدل أيضا على أن السلطة مفسّدة».

ومع أن رواية «الحظيرة» قد لا تكون بمثابة الإحياءات العظيمة فإنها برهان على استمرار قدرتها على تسويق الحلم ببلد فياض بالمساواة، بلد سراب إلى أبد الأبد، إلى جيل أصغر سنا منا، جيل من الأغنياء ومن ذوي الامتيازات. فالكراهية «للخنازير» تنتقل بالدعوى. ولقد نجح أورويل في بلوغ مبتغاه المتمثل بتمرير مشعل النزعة الإنسانية المثالية حتى في خضم أعنى الفوارق التي لا تخطر على بال.

إن مجرد البساطة والأناقة في لغة «الحظيرة» وقصتها تبقيانها حكاية من أعظم الحكايات الرمزية - إيحائية أكثر مما هي تعليمية - مأساة من مآسي الوضع البشري وقد بدا أكثر تشويقا جراء تجسيده بتصرفات الوحوش الكاسرة.

ففي ظل ميخائيل غورباتشيف، الذي ما خطر البتة على بال أورويل، ظلت «الشيوعية» سرابا بعيد المنال، غير أن الشعار السوفييتي استحال إلى

ترجمة مقالة وردت في (Section 10
the Culture - The Sunday Times)

بتاريخ ٦ آب، عام ١٩٩٥، على
الصفحتين ١٠/٩٨

بصدور «مفهوم العقل» (غشت ٩٦)،
يكون المفكر المغربي الدكتور «عبد الله
العروي» أنهى السلسلة المفاهيمية التي
صدر منها: مفهوم الإيديولوجية، الدولة،
الحرية والتاريخ...

يقع «مفهوم العقل» في (٤٠٠ صفحة)،
ونُشر بين الدار البيضاء وبيروت، حيث
تولى «المركز الثقافي العربي» مهمة
إصداره.. وعبر «عبد الله العروي» في
مقدمته عن كون «مفهوم العقل» ليس بحثاً
في التاريخ، أو تعقّباً للمراحل التي قطعها
العقل الإنساني،

وإنما هو مقالة في
المفارقة العقلية،

تلکم التي تصدى
لها من قبل «محمد
عبد» دونما
نتيجة، ويتطرق في
الراهن لها ليكون
المتحصل نفس
المأل..

جديد «عبد الله العروي»:

١/ «مفهوم العقل»:

المغرب: صدوق نور الدين

إن السلسلة المفاهيمية لـ «العروي» ترد
في نطاق أوسع هو مفهوم الحداثة، ولئن
كان التركيز على ما سبق، فلعامل أساس
يرتبط بتفادي التكرار على مستوى
التصدي للمفاهيم..

٢/ «من التاريخ إلى الحب»:

هو عنوان الكتاب الصادر في الدار
البيضاء عن مؤسسة الفنك (ماي ٩٦) في
شكل حوار جمع بين الأستاذ «محمد
برادة»، «محمد الداوي»، والأستاذ «عبد
الله العروي»..

انصب الاهتمام ضمن الكتاب على
المسألة الإبداعية متمثلة في الرواية ونقد
الرواية.. وان كان «العروي» في صورته
الثانية روائياً، إذ أصدر الأعمال التالية:

«الغربة»، «اليتيم»، «الفریق»، و«أوراق»،
فإن حيزاً من هذا الحوار كرس لتلك
التجربة، وما تبقى ركز فيه على الرواية
العربية والعالمية..
يقع الكتاب في ٨٦ صفحة، وتم تقسيمه
إلى:

١/ عن الرواية في الآداب العالمية..
٢/ ملاحظات عن تجربة الرواية
العربية..
٣/ إضاءات لتجربة العروي الروائية
والنقدية..

● أنشطة ثقافية:

١/ في دورته الثانية، حفل مهرجان
الرباط الثقافي والفني بتنوع العروض التي
امتدت لأكثر من أسبوع.. ومن أبرز ما
شهدته المهرجان: «المقهى الثقافي»، وضمنه
تحققت محاور مبدعين مغاربة وعرباً من
طرف الجمهور: «د. صبري حافظ»، «صنع
الله إبراهيم»، «د. سالم حميش»، «ربيعة
ريحان»، «أحلام مستغانمي».. كما تليت
بالمناسبة قصائد شعرية لكل من: «إدريس
الملياني»، «عبد المنعم رمضان»، «محمد بن
طلحة»، «وفاء العمراني» و«محمد عرش»..
٢/ أنهت دار النشر الحديثة الظهور

بالمغرب «دار الرابطة» موسمها الثقافي بقاء
تم التنسيق فيه بين الدار نفسها والمجلس
البلدي لمدينة «برشيد».. وقد توزعت أعمال
اللقاء بين قراءات شعرية أسهم فيها كل من
«إدريس الملياني» و«المهدي الودغيري»،
ونقدية كانت مدارها وضع الرواية المغربية
وأُسئلتها، حيث تدخل النقاد: «صدوق نور
الدين»، «عبد الحق لبيض»، «بو شعيب
غانمي» والروائي «شعيب حليفي» الذي
أدار النقاش...

من ناحية ثانية أقدم الروائيون على
توقيع آخر إصداراتهم.. وهكذا وقع:

١/ القاص «أحمد بو فور» أعماله
الكاملة: «ديوان السندباد»..
٢/ الروائي «يوسف فاضل» روايته:
«ملك اليهود»..
٣/ الروائي «شعيب حليفي» روايته:
«رائحة الجنة»..
٤/ الروائية والقاصة «عائشة موقيط»
نصها الإبداعي: «البوم»..

٣/ اختتم فرع اتحاد كتاب المغرب
بالدار البيضاء نشاطه الثقافي عن موسم
٩٥/ ٩٦، وذلك بقاء القاص: «جمال
بوطيب»، حيث قرئت مجموعته القصصية
الجديدة: «برتقالة للزواج».. برتقالة
للطلاق».. وقد تولى قراءتها القاص «عبد
النبى دشين»، حيث استنطق دلالاتها
الكبرى بدءاً من العنوان وإلى الخيط الجامع
بين النصوص في كليتها..

وقد أشار كاتب الفرع الشاعر «صلاح
بو سرييف» إلى أن الموسم الثقافي القادم
والذي سيمتد إلى غاية «نوفمبر» القادم،
موعداً المؤتمر الجديد لاتحاد كتاب المغرب،
سيشمل لقاءات مع الأسماء التالية: «عمرو
القاضي»، «عبد الكريم غلاب»، «ربيعة
ريحان».. وآخرين..

فورة الرواية في المغرب: أي أقق؟

● المتأمل لما تقدم ساحة الطبع والنشر
على لفظه الأيام الأخيرة، بالذات من مطلع
السنة الجارية وإلى الآن (١٩٩٦)،
يستوقفه الكم الهائل المتعلق بالروايات
ومجاميع القصة القصيرة.. سواء تعلق
الأمر بأسماء متداولة أو التي راهنت على
النشر لأول مرة أو المبادرة إلى الظهور بنص
روائي دون أن يكون الاسم خاض سابقاً
على مستوى الكتابة والابداع الأدبي في

الجنس ذاته..

(١٩٥٧) وما يليها، تعود ملامحه للتجسد في التسعينيات، ولكأن صورة الماضي لم يتم التخلص منها أو أنها بمثابة تطويل للرواية لا غير..

إن التراكم الروائي المتحدث عنه، وفي ظل الظرف الراهن، بقدر ما يعتبر مسألة إيجابية، ويلقي ظلالة من السلبية لا تعود إليه وإنما للظرف المحيط بوضعية الكتاب.. فالرواية المغربية تفتقر أو كانت، لمثل هذا التراكم الذي من شأنه الدفع إلى الأمام بالحصيلة الروائية وحتى يتسنى تحقيق فرز دقيق لمستويات النص الروائي، وبالتالي الكشف عن الثغرات المعاني منها، كي يتحقق شرط الإبداعية في أتم مواصفاتها، خاصة من جانب الذين خاضوا / أو يخوضون الممارسة الروائية في نص أول أو ثان، بعيدا عن التمكن من ترسيخ تراكم على المستوى الفردي، علما بأن مثل هذا التراكم لا يحق اعتباره دليل وعي دقيق بتقنيات الكتابة والإبداع الروائي..

فهذا التراكم يأتي في زمن غدا فيه الكتاب شبه محاصر نتيجة القيود المضروبة حوله، وبالأخص الجمركية، هذه التي ستدفع به لأن يظل حبيس الرقعة التي أقدمت على إنتاجه، ودون التمكن من فرض الحضور خارجا، ثمت حيث اعتبر / يعتبر المغرب صورة للنقد أكثر منه للإبداع... إذا ما أضفنا لهذا كون دور النشر قد تجد فسحات عرض منتوجاتها في المعارض العربية والدولية، فيما التجارب الفردية التي تحمل أصحابها تبعات النشر على نفقاتهم لا تصل ذلك..

إن الرواية في المغرب ستفرض حضورها راهنا ومستقبلا، وبغض النظر عن درجة الإبداعية فيها، وبالتالي فاعلية هذه الإبداعية، وهو لا محالة ما سيعزز من موقعها ومكانتها على المستوى العربي..

وقد عضد فورة الإبداع والانتاج ظهور دور للنشر جديدة، إلى عودة أخرى بشكل محتشم بعد أن كانت أوقفت عملية النشر..

إن عودة الحكي إلى الواجهة يقلص من حظ الشعر في الوجود والذيق، إذا ما علمنا بتحول شعراء إلى روائيين بحثا عن تأكيد الحضور، ولكأن الانتاج في الحقل الروائي أسير من سواه، مع مطلق العلم بإمكان المزاوجة وفاعلية الانتاج والعطاء..

على أن ما يطبع الإنتاج الروائي الجديد بالمغرب، التفاوت الحاصل على مستوى التصور النظري المحمول عن الرواية، إضافة للدلالات المراد التعبير عنها في سياق التحولات الجارية ليس عربيا، وإنما على المستوى العالمي..

لذلك حق التوقف عند النقاط التالية:

١ / النزوع إلى ركوب التجريب، باستدعاء الأسطورة وتوظيف الغريب، إلى جانب خلق تعدد في الأصوات والمستويات اللغوية..

٢ / المحافظة على نمط الكتابة الروائية التقليدية لربما كخطوة أولى، وبحثا عن التحول نحو تجريب منتج، خاصة وأن النقد الأدبي يروم مرام توجيه فعل الانتاج الروائي نحو ما يخدم النظرية لا فعل الإبداع والكتابة الأدبية الروائية.

٣ / يتحقق على مستوى الدلالة الرهان على أسئلة الذات في علاقتها بالمجتمع، وواقع الثقافة والكتابة..

٤ / في بعض التجارب يراهن على التاريخ، تاريخ احتلال المغرب من لدن فرنسا، ولا يتم ذلك وفق الرؤية الشمولية للكفاح والنضال ضد الاحتلال، وإنما يركز على مناطق معينة..

وبصد هذه الملاحظة فإن منطلق الرواية المغربية بين أواسط الخمسينيات

بعد التجربة الجديدة التي أطلقتها
مديرية المسارح والموسيقى في سوريا،
وذلك عبر ترك باب الموسم المسرحي
مفتوحا لجميع العروض الخاصة والعامة
دونما التقييد بفترة زمنية محددة تتالت
العروض المسرحية في الموسم الماضي
وتنوعت تنوعا كبيرا سواء لجهة المضامين
التي قاربتها، أو لجهة الأساليب الفنية التي
انبثت عليها.

من هذه العروض من ابتعد عن «الكلام»
كلها كعنصر من عناصر العرض المسرحي،
معتمدا بشكل رئيسي على لغة الجسد

شكسبير، كافكا، لوركا

في عروض مسرحية تجريبية

دمشق- علي الكردى

والحركة باعتبارهما الأبجدية الخاصة في
التعبير عن مكنونات النفس وحالاتها
المتفجرة، كمثال على ذلك عرض المخرج
وليد قوتلي «بدون كلام»، وثمة عروض
أخرى اعتمدت على المزج بين عدة أساليب
مسرحية وصولا إلى استخدام التجاور بين
«الرقص والباننوميم، والحوار، إضافة إلى
الارتجال...» وكمثال على ذلك عرض
«ريما» الذي أعده الشاعر ممدوح عدوان
عن نص «يرما» للشاعر الإسباني فيديريكو
غارسيا لوركا، وأشرف عليه الفنان غسان
مسعود، وقدمه طلاب المعهد العالي للفنون

متجاوزا ما يوحي به من دلالة شائعة، كمخدع لممارسة الحب إلى (مكان) تتكثف في فضائه الصراعات المتناقضة، وتتصادم الأفعال على مختلف مستوياتها، وشدتها: الخيانة، والقتل، واليوح، والتحقيق...

فالسرير بهذا المعنى هو بؤرة مركزية تتجمع فوقه ومن خلاله كل الخيوط - الأفعال وتتشابك لتتكشف أعماق الشخصيات وتتطور وصولا إلى تحديد مصائرنا النهائية.

تأتي المعاصرة في العرض من إعادة تحليل وتركيب الفعل الإنساني (الخيانة) وتحميله أبعادا أكثر إشكالية وراهنية تمس جوهر حياتنا المعاصرة التي تعاني من امتدادية عنصرية أكثر إشكالا في التمييز العنصري (أبيض وأسود).

نلمس هذه الدلالات التي يبتها العرض في أكثر من موضع في سياق البحث عن القاتل، والتحقيق في خلفيات الجريمة، وبالتالي في تعميق الأفعال الإنسانية «خيانة، عنصرية، حب، كراهية...»

يرتبط تشكيل الفضاء المسرحي بشكل كبير، بحركة الشخصيات الدرامية وفواعلها، وبهذا المعنى ليس صدفة في هذا العرض أن تكون شخصية إميليا (الوصيفة) هي الشخصية الأكثر محورية، وليست ديزدمونة. والسبب أن إميليا هي التي تكشف باعترافاتها ومونولوجاتها عمق القبح العنصري لدى سيدتها، وتكشف حجم الألم الإنساني في أعماق أميرها الأسود (الذي تحبه وتتعاطف معه).

وشخصية (ياكو) باعترافاتها عمقت فكرة العنصرية والكراهية التي تركز العرض حولها. شخصية المحقق - بانزياحها الوظيفي - كانت بمثابة حامل لربط الخيوط والأحداث وكشف الخلفيات

المسرحية في دمشق كعرض لتخرجه. في هذه الرسالة سنتناول ثلاثة عروض مسرحية تشكل نماذج لروح التجريبية النشطة التي ظهرت على صعيد الحركة المسرحية السورية في الموسم الماضي.

سرير ديزدمونة

هذا العرض الذي أخرجه ناجي عبدالأمير، معد أساسا عن نص «عطيل» لشكسبير، ولعل أول الملاحظات التي يثيرها تتعلق بالأسباب التي تدفع مخرجا عربيا إلى تبني نص كلاسيكي معين ليبنه شحنااته الإنسانية والجمالية والفنية، لاسيما إذا كان هذا النص من نصوص الأعماق، والأفكار الكبرى كنص (عطيل) الشكسبيرى؟

لعل الإجابة كامنة في المأزق الذي يعيشه المبدعون العرب، جراء غياب النص العربي الذي يعبر بعمق عن لحظتنا المحاصرة، وبالتالي عجز المسرحي العربي عن تقديم ذاته، وتحقيق مشروعه المعرفي، وهذا يعود لأسباب عديدة: فكرية وجمالية وتاريخية - لسنا بصدد مناقشتها - لكن هذه العوامل مجتمعة تهيم بثقلها على عقل وأدوات المبدع العربي ما يضطره أحيانا للخروج من مأزقه إلى تجريب «الإعداد» الذي يتكسب على نص أصلي أجنبي يخرج عنه بانزياحات هي ليست مجرد معالجة شكلانية تمس العنوان - عطيل - سرير ديزدمونة - بل محاولة للاختراق تحمل معها رؤية وأفكار ومشاعر، تقارب زمتنا آخر، من هنا تتبدى معاصرة العرض المسرحي «سرير ديزدمونة» حيث يتحول «السرير» إلى مركز الفعل المسرحي، يخترق بحركته الدائبة طوال العرض فضاء المكان،

وتجميعها، وبالتالي مركز الأحداث المبعثرة وتوظيفها في سياق خدمة المقولة العليا للعرض المسرحي.

(ريما)

إن معالجة الفضاء المسرحي لهذا العرض يثير بقوة الإشكالية المعقدة بين النص الدرامي (المكتوب) وبين نص العرض الذي شاهدناه، إذ إن أي محاولة لتفكيك سيمياء هذا العرض، ستضعنا مباشرة أمام ازدواجية الخطاب المسرحي الذي يحتوي عمليا على نصين متداخلين إلى حد ما (نص المؤلف ونص المخرج).

هذا التداخل الإشكالي بين نص العرض والنص المكتوب إضافة «إلى ترك مساحة من الارتجال (دور الغسالات)، والتغييرات الجوهرية التي أجراها المعد (ممدوح عدوان) على النص الأصلي ليلائم مناحات البيئة الفلاحية السورية، ومن ثم التعديلات التي أجراها غسان مسعود على نص عدوان.. كل هذه العوامل ساهمت في صعوبة التمييز بين النص المكتوب ونص العرض، وخاصة لجهة التفكيك السيميائي لهذا العمل.

التعديلات التي أجراها مسعود على نص عدوان أرادها أن تنسجم مع رؤيته الإخراجية والجمالية ومشروعه الفني الذي يطمح أن يبني معماره على لغة الجسد كلفة مسرحية لها مفرداتها وتشكيلاتها ودلالاتها الخاصة التي تنهض أساسا على الحركية المشهدية واللغة البصرية، عبر المزج بين عدة أساليب مسرحية لبناء الفضاء المسرحي، الذي يزخر بكل العناصر التعبيرية، التي تبث دلالات متعددة وعلى هذا تتجاوز جنبا إلى جنب: الحركية المسرحية والرقص

التعبيري (بانتوميم)، بما تمثله الإيماءة من ضرب أساسي لإبانة الجسد وتوضيح الفعل القائم فوق الخشبة، فالراقصان في العرض هما الصوتان الداخليان المتصارعان في أعماق ريما. أحدهما يشكل الدافع - الرغبة، والثانية تمثل الصوت الكابح الذي يحضها على الامتناع عن الانسياق وراء رغباتها. وكذا كانا صبيا المشعوذ بحركاتها الدالة، صوت الشر المخفي الذي يمثل الخلفية غير المرئية لدواخل الشخصية (الشمعوذ).

إذا كانت ريما كشخصية نسائية تشكل خطأ محوريا في العرض، فإن هناك خطوطا أخرى، تشكل نماذج متباينة لأوضاع المرأة (كريمة، زهور، جميلة، مطيعة) وكل منهن تمثل حالة من حالات القهر الاجتماعي والإنساني التي تعاني منها المرأة.

لعل أهم ما يميز هذا العرض هو الإقلال من التعبيرات (الأدبية) لصالح التمثيل المسرحي الإيحائي على الطريقة الملحمية، إذ ثمة تقابل قطبي مطلق سيميائي بين اللغة والإيماءة وحركة الجسد، يظهر هذا بشكل خاص في مشهد الغسالات وهن يتناقلن الإشاعة حول «كريمة»، وقد تقصد مسعود أن يجري هذا المشهد في منتصف الخشبة، حيث تقف الغسالات في رتل عمودي، وكل واحدة منهن تعلق بإشارة ما على ما حدث.

وأیضا مشهد المشعوذ هو مثال إضافي على ما ذهبنا إليه، وكذا مشهد عامر الراعي بلباسه القدسي وعصاه.. ومعه الطفل. هذا المشهد أقرب إلى مشاهد الطيف أو الحلم الشعاري، لكأنه المسيح المخلص رمزا للنقاء والبشارة والحب، يتقدم من عمق الخشبة، ويتجول على جانبي مقدمتها، ويخاطب ريما بلغة بسيطة ولكنها

بشاعريتها، وبالمشهدية التي أحيطت بها، تبدو وكأنها تترفع وتسمو نحو تلك القيم الإنسانية العليا المغيبة والمشتتة.

«المسخ» عن رواية «التحول» لكافكا

هذا العرض وهو من إعداد وإخراج نمر سلمون أثار مجموعة أسئلة في الساحة الثقافية السورية من قبيل: ما جدوى أن نقدم في ظروفنا الخاصة الزمانية والمكانية عوالم كافكا الرمادية المغرقة في ذاتيتها وأجوائها الكثيبة لاسيما أن أسئلة الراهن في مجتمعاتنا تطرح علينا عشرات القضايا الملحة والجديرة بالمقاربة بصورة مغايرة.

فكرة العرض

العزلة، الاغتراب، التشيؤ، الصمت القاتل، وفقدان القدرة على التواصل مع الآخر.. كلها عناوين لمفردات هذا العالم القاسي الثقيل المسيطر بكابوسه المرعب على دواخل (غريغور) الموظف الصغير، المنضبط إلى أعلى حد تجاه واجباته العملية والأسرية.

وتحت وطأة هذا الضغط الكابوسي تجري عملية تحول غريغور إلى كائن حشري (صرصور) بما تحمل عملية التحول هذه من دلالات أراد العرض بثها.

الملاحظة الأولى على العرض هي كثرة الثثرة الكلامية على الخشبة (حوارات ومنولوجات طويلة) غطت على المشهدية البصرية والحركية التي اشتغل عليها المخرج نمر سلمون دون شك، لكنها ضاعت في زحمة الكلام، وهذا ربما بسبب خلل آخر له علاقة بمسألة الإعداد المسرحي للنص الأدبي، فالمعد وهو المخرج نفسه لم يخلص النص الأصلي من أدبيته، وبدلاً من

التركيز على الأفعال والتصاعد الدرامي ترك حبل الكلام على غاربه، فكانت النتيجة عرضاً يعاني من خلل في صياغة العلاقة الصحيحة والمتوازنة بين سيميائية الكلام والإيماءة.

ورغم أن سلمون قد أدخل الرقص التعبيري (سيدة الصورة) التي تخرج من الإطار لأداء بعض الرقصات التعبيرية التي كسرت من حدة المناخ الكابوسي، وبعثت شيئاً من الشعاعية كدلالة على الحلم المنقود.. وكذا المشهد الحركي المعبر، فيما تمسك الأم وابنتها بـ «غريغور - الصوت» وتتجاذبانه بينهما لتأكيد كل واحدة على وجهة نظرها، نقول رغم هذين المشهدين الحركيين، ومشاهد أخرى قليلة شبيهة فإن «الكلام» طغى على معظم مراحل العرض.

ثمة ملاحظة أخرى حول تحول غريغور من كائن بشري إلى كائن حشري (صرصور)، فهذه العملية لم تتم على الخشبة بإشارات إيحائية دالة، بل أرادها سلمون (كحل إخراجي) تحولاً مغرقاً في فجاجته الواقعية الصارمة، حيث فصل لهذا الغرض لباساً خاصاً يشبه إيهاب (صرصور) تماماً بألوانه، وأطرافه، وقرون استشعاره، وارتداه الممثل أمامنا على الخشبة، ولم يكتف المخرج بذلك بل ملأ فضاء الصالة بصرياً الصرصار كمؤثر صوتي وذلك كإمعان في الإيهام، فإذا أضفنا إلى ذلك أن التنفيذ التقني للمشهد لم يكن ناجحاً، فإن الصورة الإيحائية التي أراد سلمون مقاربتهأ نراها تبتهت، وتتحدد بقالب جامد لا يسمح للمتلقي بأي فسحة للخيال والتأمل.

يبقى القول: إن التصدي لعالم كافكا بعرض مسرحي هو عملية جريئة بحد ذاتها، نغبط عليها الفنان نمر سلمون المعروف بمغامراته التجريبية المتعددة.